

desenhário

: a ciência

inexata

da linha (

desenho vivo

e

gregório
soares
rodrigues

outras

coisas)

DESENHÁRIO

: a ciência
inexata
da linha

(

desenho vivo
e outras coisas)

gregório
soares
rodrigues

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS / UnB

-
métodos, processos e
linguagens

tese
de doutorado

gregório soares rodrigues

orientador:
prof. dr. christus nóbrega

2023

DESENHÁRIO

A CIÊNCIA INEXATA DA LINHA

(DESENHO VIVO E OUTRAS COISAS)

Esta tese aborda as fricções teóricas entre ciência e pensamento poético no contexto das artes visuais. Ela defende o desenho como um conceito instrumental poético, político e pedagógico, associando-o à noção de sobrevivência. No entanto, busca distanciá-lo de suas determinações antropo- e logocêntricas, ou seja, de sua dependência da linguagem verbal, discursiva e exclusivamente humana. O autor apresenta uma série de ensaios imagéticos e textuais que exploram referências históricas, estéticas, filosóficas e científicas, bem como experiências pessoais em projetos, pesquisas e curadoria. O objetivo central desta tese é demonstrar como o desenho pode ser entendido como um instrumento aberto, prático e categoricamente heterogêneo que promove uma sobrevivência do conhecimento não determinante.

Palavras chaves:

Desenho, Sobrevivência, Linguagem poética, Teoria do conhecimento

DRAWRIUM

**THE INEXACT SCIENCE OF THE LINE
(LIVING DRAWING AND OTHER THINGS)**

This thesis examines the theoretical frictions between science and poetic thinking within the context of visual arts. It argues for drawing as a poetic, political, and pedagogical instrumental concept, associating it with the notion of survival. However, it strives to distance drawing as much as possible from its anthropo- and logocentric determinations, that is, its reliance on verbal, discursive, and exclusively human language. The author presents a series of visual and textual essays that explore historical, aesthetic, philosophical, and scientific references, as well as personal experiences in art projects, research, and curatorial work. The central aim of this thesis is to demonstrate how drawing can be understood as an open, practical, and categorically heterogeneous instrument that cultivates a non-determining survival of knowledge.

Keywords:

Drawing, Survival, Poetic language, Theory of knowledge



, nota prévia

desenhário é um espaço de cultivo ao desenho. escrever com o desenho como quem planta, como quem poliniza ou semeia. desenho *como se planta, como se vive*. desenho como convite ou oferenda, como retorno, revolta, passagem ou metamorfose.

textos e imagens se cruzam aqui em dois conjuntos:

1. verbetes no formato de um abecedário compõem um conjunto de termos essenciais que atravessam livremente os interesses da tese, ampliando os espaços de relação e fricção conceituais e poéticas propostos. cada verbete é acompanhado por uma imagem da série intitulada *falenas*, de minha autoria;

2. divididos em cadernos, dez textos (uma prosa e nove ensaios) ampliam determinados interesses, de forma aberta e especulativa em torno do desenho, também acompanhados por imagens que estabelecem relações mais ou menos diretas aos conteúdos dos textos.



A _

ABELHA

No tempo dos antigos, Hoarimari andava pela floresta coletando mel. De diferentes direções as abelhas o chamavam: “Ei! Eu sou Paxopoma, venha pegar o meu mel, “Ei! Eu sou Yoi, venha pegar o meu mel, “Ei! Eu sou Tima, aqui estou”. Ao se aproximar, as abelhas ofereciam o mel na sua língua. (...) Até que Hoarimari tropeçou e caiu. Krei! A queda o deixou furioso e ele começou a ralhar com as abelhas. Com medo de Hoarimari, as abelhas voaram para longe e foram se esconder nas frestas das árvores mais altas. Junto com elas foi-se também o mel.

Antes, quando os Yanomami andavam pela floresta, as abelhas apareciam em todos os lugares, mas depois que Hoarimari as assustou, elas se esconderam e passaram a ficar em silêncio.

A história de Irara. PUU NAKI THĒÃ ONI, O conhecimento Yanomami sobre as abelhas. Instituto Socioambiental: Hutukara Associação Yanomami, 2021.

Por isso é que desde inícios do século 21 se reforçam muitas e diferentes contestações ao desenvolvimento e ao progresso, provenientes de outras leituras e de outras realidades. Destacam-se os alertas sobre a deterioração ambiental ocasionada pelos padrões de consumo ocidental, e os crescentes sinais de esgotamento ecológico do planeta. A Mãe Terra não tem capacidade de absorção e resiliência para que todos desfrutem do consumismo e do produtivismo próprios dos países industrializados. Os conceitos de desenvolvimento e de progresso convencionais não brindam respostas adequadas a estes problemas. Aqui há um ponto de encontro com as cosmovisões indígenas, em que os seres humanos não apenas convivem com a Natureza de maneira harmoniosa, mas formam parte dela e, em última instância, são a Natureza.

Disso podemos concluir que tampouco existe uma visão única de Bem Viver. O Bem Viver não sintetiza uma proposta monocultural: é um conceito plural - bons conviveres, como já anotamos - que surge das comunidades indígenas, sem negar as vantagens tecnológicas do mundo moderno nem as contribuições de outras culturas e saberes que questionam distintos pressupostos da Modernidade.

O que estamos expondo demanda uma “epistemologia do Sul”, como escreveu Boaventura de Sousa Santos, para dar o valor que lhes corresponde às práticas cognitivas destes grupos tradicionalmente marginalizados. Por esta razão, com este conceito de Bem Viver, nas palavras de María Esther Ceceña, estamos diante de

uma revolta contra a individualidade, contra a fragmentação e contra a perda de sentidos que reivindica uma territorialidade comunitária não saqueadora, recuperadora de tradições e potencializadora de imaginários utópicos que sacodem todas as percepções da realidade e da história, e conduzem a um mundo em que cabem todos os mundos. Os referenciais epistemológicos colocados pela Modernidade como universais são deslocados, e as interpretações se multiplicam na busca de projetos de futuro sustentáveis, dignos e libertários.

Alberto Acosta, *O Bem Viver*, 2016.



C _

CAMINHANDO

“Caminhando” é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo). Cada “Caminhando” é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. Inicialmente, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. À relação dualista entre o homem e o “Bicho” que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o “Caminhando”. Nada existe e nada depois. (...) Daí, algumas vezes, essa nostalgia de ser uma pedra úmida, um ser-pedra, à sombra de uma árvore, à margem do tempo.

Lygia Clark, 1964, acervo online.

c o m e ç o s s e m f i n s

1

(antes de ontem,
os dinossauros)



9

ILFORD



12

12A

13

100 DELTA PROFESSIONAL 4 8



11A



12



13A



14

15A



15

16A



16

17A



17

18A



18

ILFORD

100 DELTA PROFESSIONAL

ILFORD

100 DELTA PROFESSIONAL

ILFORD

100 DELTA PROFESSIONAL



19A



20A



21A



22A

20



20

20A



21

21A



22

22A



23

ILFORD

100 DELTA PROFESSIONAL

ILFORD

100

ILFORD

100 DELTA PROFESSIONAL



24



25



26



27

28



28A



29

29A



30

30A



31

100 DELTA PROFESSIONAL

ILFORD

Tornou-se lugar-comum ouvir artistas dizerem que sempre desenharam, desde a infância. Embora cada vez mais escutemos também o contrário, artistas que começaram a desenhar adultos ou que até mesmo nunca desenharam *stricto sensu*. Meu caso talvez seja um aprofundamento do lugar comum. Pois, para mim, o desenho funciona como uma espécie de meio pelo qual consigo me lembrar das coisas mais remotas que vivi. É como se não houvesse nada antes do desenho na minha história de vida. A justificativa direta que encontro para isso é o fato de que meu pai é e sempre foi um artista de profissão. Isso significa, entre outras coisas, que ele sempre trabalhou em casa (exceto em raras e breves ocasiões). Seu ateliê sempre pertenceu ao ambiente doméstico. Tal condição específica foi causa de um raro privilégio. O espaço do ateliê é um ambiente absolutamente mágico. Para uma criança, é um quarto gigante de brinquedos de verdade (embora, a rigor, todo brinquedo seja de verdade). É um espaço de morada, onde seres de diversas ordens vivem concomitantemente, entre o projeto e sua realização. Vi muitas vezes criaturas saírem “andando” daquele espaço, com vida própria. Antes disso, todas as suas gestações, nascimentos e crescimentos, nem sempre nesta ordem. Vi o que eles “comiam” e como eram preparadas as suas cores, formas e funções. Porções, poções e papéis. Um pouco depois me dei conta de que o ateliê era também, na verdade, um laboratório.

Muitos conteúdos que depois reconheceria nas aulas de física, biologia, química e, principalmente, nas de geometria, pude ver tomando forma própria cotidianamente lá em casa. Processos alquímicos, ensaios, transformações de matérias e conceitos de todo o tipo. Fumaças, cores, aromas, temperaturas e terapias. Uma pequena fábrica de acúmulos. Era também um escritório, um *studio* onde os livros moravam. Efetivamente, era o local para onde íamos para estudar, fazer algum trabalho escolar. Era onde se preservava certo silêncio, embora lá tenha aprendido algum gosto musical digno. Onde as irmãs mais novas não tinham o mesmo acesso. Não apenas por complô machista, mas por um certo receio não-infundado. Minha irmã do meio tinha uma alergia crônica, evitava poeiras de todo o tipo. A mais nova era muito nova. O ateliê era um lugar com certo perigo iminente. Era onde minha mãe não estava. Meu pai sempre conta a história de uma ocasião traumática em que eu, com pouca idade, despercebido, cheguei muito perto de uma máquina ligada, com a mão em uma zona proibida. Ele, com medo de me assustar, e talvez tão propriamente assustado e não podendo antecipar o possível acidente, travou e me acompanhou com tal rigor até que, como se por um milagre óptico, retraiu meu movimento. Ou seja, o ateliê é também o lugar do perigo iminente. Talvez eu tivesse passado ali por um teste de resistência para o que adviria com a profissão. Após aquela ocasião, o convívio no ateliê exigiu uma série de protocolos de

segurança. A regra número um era não entrar descalço. Se desprevenido, poderia encontrar ali pregos, farpas e até mesmo algum animal peçonhento. Mas, afora tais protocolos, sempre foi o lugar da mais absoluta liberdade que pude conhecer. Ateliê é o lugar do sim. Comparado ao ateliê, só a universidade (pública), muito depois. Meu pai sempre foi muito generoso com seus pertences de trabalho. Seu ateliê sempre foi um ambiente coletivo, compartilhado comigo e com quem mais necessitasse. Muitas pessoas cruzavam nossa casa cotidianamente para pegar ou deixar algo emprestado. Fora as visitas, os vizinhos, amigos artistas, jornalistas e clientes. Revisão de pares in loco. Particularmente tive carta branca para usar qualquer material que quisesse com algum tipo de orientação. Mas nunca sobre o quê ou como deveria fazer. Com certa razoabilidade, tintas, papéis, lápis, pastéis, pregos, martelos, mesas e paredes estavam sempre disponíveis. Poucas instruções e muita observação. Colecionei objetos e produzi desenhos nesse ambiente dos dois aos quatorze anos de idade. Caixas e caixas. Um palimpsesto. Meu pai sempre manteve uma prática de arquivo bastante regular, embora com uma certa desorganização particular. Guardou tudo o que pôde, do jeito que deu. Difícil não ter algo que precisamos em seu arquivo geral. O ateliê é também um museu. Um almoxarifado. É também um antiquário. Uma fração de mundo. A máquina mais nova de ar pressurizado, pneumática, compõe com a mais antiga chave de pressão herdada pelo meu bisavô

Tonico bombeiro. Embora a vida no ateliê possa ser cronometrada é, por excelência, um espaço fora do tempo. Horas e horas para fazer muita coisa ou para não fazer quase nada. Um lugar de permanências. Talvez o único lugar de uma casa (em nosso caso) onde nada do que está em processo é retirado do lugar ou jogado no lixo. Nada do que você começa a fazer é interrompido. Eu podia voltar após dias, meses e até anos em qualquer coisa que havia começado. O ateliê é como um cristal sujo de tinta, quando entramos nele é como se fizéssemos uma viagem especular onde tudo reflete em tudo. É como se pudéssemos entrar em um álbum de fotografia tridimensional, um caleidoscópio. O ateliê é proustiano, neste sentido. Aliás, meus primeiros livros foram lidos ali. Minha primeira coleção bibliográfica foi do cartunista Henfil. Aprendi com ele algo sobre a relação entre o desenho e a sobrevivência, o traço ligeiro, desconfiado, que teme a morte e a vida, “dançando na corda bamba de sombrinha”. O ateliê é um espaço que preserva o erro. É o espaço do experimento. Tudo aquilo que pode dar errado é feito no ateliê. Mas o ateliê também é um espaço consagrado para ausências. Estar fora de casa significava estar fora do ateliê. A última obra, após virar parte da família, ia-se embora. Os vazios nos pertenciam até que um novo projeto tomasse o lugar e modificasse sua estrutura de ação, seus métodos. Cascos de tartaruga conviviam com metais carcomidos-desenhados por ácidos. Outrora, mesas de luz, tintas tóxicas ou formões. Às vezes ainda,

parte dos próprios meios eram transportados. O ateliê também se deslocava, nunca era uma ilha. Mudamos de cidade. Meu quarto recebeu parte das minhas atividades antigas. Algumas coisas ficaram no ateliê. Em uma gaveta do gaveteiro antigo ficou guardada uma caixa de desenhos feitos em papel vegetal quadriculado. Por um descuido, foram devorados por cupins. E deixaram uma presença ainda hoje curiosa. São os desenhos que os cupins comeram e meu pai morre de remorso. Mas me conta sobre isso com uma maravilhosa eloquência. Na verdade, aos poucos, todos os meus desenhos feitos na infância foram desaparecendo. Não temos quase nada guardado desse “longo” período. É como se eu nunca tivesse desenhado naquela vida. Mas, de certa maneira, aprendi a conviver com a falta dessa prova material, pois sobrou uma obra narrada, na memória, escrita com e a partir daqueles desenhos. Virou minha “obra-prima desconhecida”. E me faz pensar que o ateliê é como um desenho, vivo. E por isso é algo que também pode desaparecer. Como a própria imagem da origem, como a própria noite. Talvez a minha identificação como artista se justifique no desejo de reencontro com esses desenhos perdidos. E pouca coisa a mais. Hoje tenho um ateliê-casa, não por acaso. Também tenho um filho, certamente também não por acaso. Ele desenha dinossauros, inventa seus nomes e sempre me pergunta porquê eles não existem mais. Tento habitar com ele a questão, como quem habita o ateliê. Em síntese, o ateliê não tem nada de especial. Toda questão, toda

casa, é um ateliê, é um desenho. Desenhamos enquanto aprendemos a viver, enquanto nascemos e fazemos nascer, enquanto dormimos ou falamos. Desenhar talvez seja um hábito de dar forma à dúvida. Um ensaio para a vida. Um traçado pela boca dos cupins.

D _

DESEJO

Mas a força sobrevive ao poder. Freud dizia que o desejo é indestrutível. Mesmo quem sabe estar condenado — nos campos de concentração, nas prisões — busca meios de transmitir um depoimento, um apelo. Foi o que Joan Miró quis mostrar numa série intitulada *L'Espoir du condamné à mort* [A esperança do condenado à morte], em homenagem ao estudante anarquista Salvador Puig Antich, executado pelo regime franquista em 1974.

Um levante pode acabar em lágrimas de mães chorando sobre os filhos mortos. Mas essas lágrimas não são de esgotamento: elas ainda podem ser a força de sublevação, como nas “marchas de resistência” das mães e avós de Buenos Aires. São nossos próprios filhos em levante: Zero de conduta! E Antígona, afinal, não era quase uma criança? Seja na floresta do Chiapas, na fronteira greco-macedônica, em qualquer parte da China, no Egito, em Gaza ou na selva das redes da internet pensadas como um *vox populo*, sempre haverá uma criança que pule o muro.

Georges Didi-Huberman, *Por desejos (indestrutíveis)*, 2017.

E _ ESPAÇO

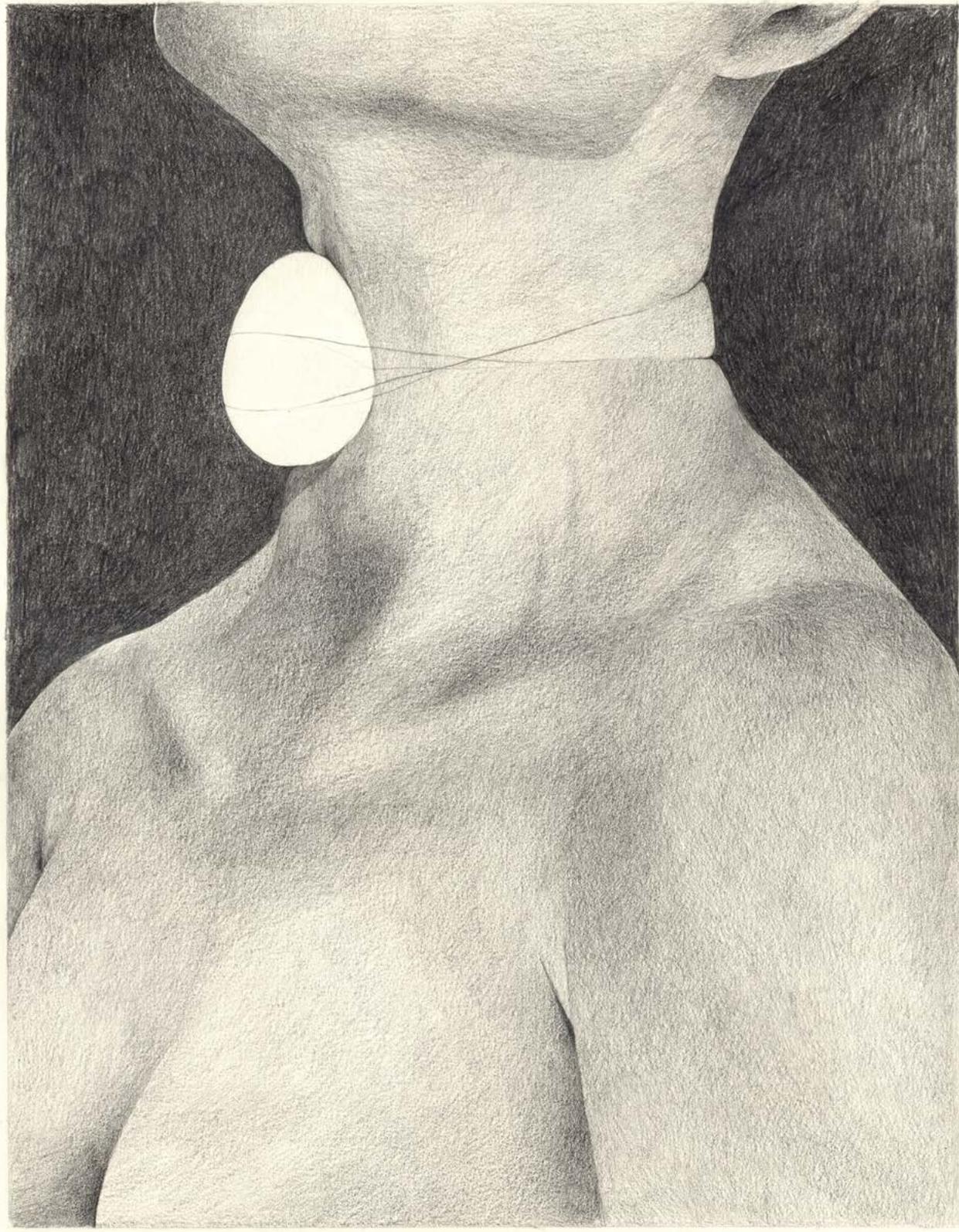
In the light of these remarks on the nature of the surface and the spatial, the lines of Nazca take on a deeper meaning. For here, as in Minimalism, the flat and spatial are mediated. At least in relation to my proposed theory of their functions, the lines work toward this mediation. This implies that we are willing to include in the perception of the enterprise the totality of the landscape. The mountains as well as the lines must be considered. Assuming that the lines point to power points in the Sierra (as well as the literal sources of water) we then have both terms: the flat and the spatial, line and mountain, the abstract figure and the concrete object, the notational abstraction and the concrete existent. Here the artifact-symbol functions to channel the powers of nature into human design. Nature's power flows through the artist's marks. His linear symbol acts as a conduit of spiritual power, it flows down to him along the lines. Analogically the actual life-giving substance, water, flows through the erect penis of the Checan water pot which has further analogy to the biological function of the life force of male-conceived sexuality. The site at Nazca can be seen as an instance of large-scale public art, whose claim to monumentality has to do with a unique cooperation with its site. This makes it different from other ancient monumental art which confronted and dominated people by one form or another of gigantic verticality imposed on the flatness of the earth. In spite of the distances involved in the lines at Nazca, there is something intimate and unimposing, even off-hand, about the work. The lines were constructed by a process of removal. They do not impress by indicating superhuman efforts or staggering feats of engineering. Rather it is the maker's care and economy and insight into the nature of a particular landscape that impresses.

Robert Morris, *Aligned with Nazca*, october 1975, Artforum, <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062>.



abertura dos fatos
para o esboço de
uma tese sobre a
dúvida do desenhista

2



“*Je mords ce que je puis*⁸⁰.”

Enquanto começo a escrever esta tese, no Brasil, ocorre um morticínio sem precedentes. Embora Brasil e morticínio sejam quase sinônimos, dada a predisposição deste país com a morte, sobretudo de índios, pretos e pobres. Atualmente, em média, 4.000 pessoas⁸¹ perdem a vida diariamente, como consequência das complicações do coronavírus e do descaso institucional que mantém um país absolutamente à mercê. Essa tragédia, de alguma maneira, ressoa a “abertura” do que propomos aqui, seja pela incerteza desoladora dos próximos dias, meses ou anos, ou pelo rasgo cruel e desmedido da morte. Essa partida absoluta tem algo a ver com a nossa tese: que desenho dará conta dessa fulguração? Sabemos, pelo testemunho de tantas e tantas obras, pelo próprio testemunho do que chamamos arte, que há um desenho possível — o impossível, justamente. E são os rastros desse desenho indigesto, na sua fissura, que pretendemos percorrer. Subscrevendo María Zambrano em um certo prólogo⁸²: “Não pretendo que se cumpra em mim nem neste livro a virtude virginal. Não poderia ser. (...) Mas vejo com clareza que vale mais condescender diante da impossibilidade do que andar, errante, perdido, nos infernos da luz”.

80 *Eu mordo o que posso* (tradução livre). Paul Valéry em dedicatória a James Joyce, no livro *Le Serpent*, (NRF, Gallimard) 1922, *apud* Paul Valéry: *a serpente e o pensar*, 1984.

81 Dados de abril de 2020.

82 María Zambrano, *À guisa de prólogo* in *Filosofia e Poesia*, 2021-11.

É fácil reconhecer que, escrever uma tese iniciada nos limites de um imóvel fechado, isolado, para usar a palavra em voga, em situação pandêmica, mas em absoluta “conexão”, *on-line*, sobre a linha, ligado, em linha, é caminhar bastante próximo desses “infernos de luz”. Traçar (importante atentar para o duplo sentido do verbo) uma linha escura (estamos falando de toda matéria corpórea, das coisas mesmas do mundo), nessa cegueira iluminada do tempo presente, esse ato primordial do desenho, é o objetivo menor, e por isso maior, desta tese. *Desenhar e escrever com o desenho*, não obrigatoriamente nessa ordem, “condescender diante da impossibilidade” dessa tarefa.

Quase todo o problema desta tese poderia ser, em suma, metodológico. No entanto, trata-se talvez de nos aproximarmos a um grau zero do método. Poderia dizer: um *sem-método*, ou um *a-método*⁸³, marcado por uma expectativa contínua de aproximação de um objeto permanente e impossível. Onde o que se sucede sempre tenta dar conta do precedido, ao mesmo tempo em que se projeta precipitando um caminho, em um espaço-tempo bastante resumido, quando não ao mesmo tempo. Um exercício de aproximação sem fim. A figura da serpente⁸⁴ devorando o próprio rabo, em Paul Valéry, as *tranças*

83 *Un metodo a-metodico: La pratica della ricerca in María Zambrano*, Luigina Mortari, 2006.

84 O tema das serpentes aparecerá em muitos momentos da tese e, mais especificamente, no caderno #9 *serpente, o desenho fora de si*.

de Tunga ou as tantas *aranhas* ou *labirintos* de Louise Bourgeois, seriam as imagens capazes de figurar esse “sem-método”, esse *continuum*, ou vaivém. Um método da *rede*, acrescentaria. Ou seja, a natureza do trabalho em estado bruto de virtualidade⁸⁵, próprio da imagem.

Mas há também uma outra *virtude*, um desenho de presente-futuro, em dimensão provisória para um conjunto determinado de matérias colocadas em dúvida também “quase” eviternas. Pouco há para ser decidido nessa matéria plástica e flexível. Muito há para ser observado, anotado, marcado senão provisoriamente e continuamente. Um “espectador irônico de si mesmo”, como diria Fernando Pessoa. Ou, encarar o exercício da escrita com o desenho como possibilidade de experiência da criação e da transformação: “criar sobre a vida”⁸⁶.

Quando se escreve olhando para o escrever, portanto, mais do que para o que foi escrito ou visto, ou para o que vem, ou para o próprio objeto externo, ou seja, esse esforço do presente, é o movimento *incerto e transversal* de um *desenho vivo*.

Desenho e poética, teoria e prática, não respectivamente.
A relação entre teoria e prática proposta aqui, em relação

85 “A virtus (...) designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente” (Didi-Huberman, 2013:26).

86 *A paixão segundo G.H.*, 2020, p. 18.

ao desenho e à minha produção como artista, não é de “causa e efeito”, não é estabelecida *a priori*, portanto. Elas estão implicadas, ao menos inicialmente, por uma certa ação de força maior, ou seja, no sentido de que a maior parte do que venho compreendendo como “produção poética” ou “artística” tem se configurado, e mesmo tomado forma, naquilo que venho pensando (no interesse e na necessidade da pesquisa com o desenho), ensinando (no exercício pleno da docência), e produzindo (nas atividades curatoriais em projetos de exposições, seminários etc.).

Assim, grande parte do esforço desta tese é também o de pensar o trabalho do desenho fora da sua “essencialidade”, “fundamental” enquanto prática resumida aos resultados normalmente formais de um rastro bidimensional, “preliminar”⁸⁷ e “morto” (para estipularmos aqui uma antítese do que chamaremos de *desenho vivo, inscrito em vida*⁸⁸). Ao contrário, entendê-lo, talvez em outro registro essencial, em outros *papéis*, em que não há um pressuposto ou suporte fixo, senão o de uma própria *vida em curso*, em sua *variedade corpórea* absoluta, em seus *mistério, vestígio e evolução* incessantes.

Recorro, nesse sentido, à precisa reflexão do artista e professor Claudio Mubarac:

87 *O desenho é primeiro, não é preliminar*, Claudio Mubarac, in **Sobre o desenho no Brasil**, 2019.

88 Cf. Caderno #2: *Escrever com o desenho vivo (a coisa na ponta da língua)*.

Acho ainda importante apresentar as razões pelas quais deveríamos desmanchar essa visão do desenho como base fundamental para pintores, arquitetos, designers, uma espécie de vocabulário primário a ser sofisticado por outros meios de compreensão, de uso e de eficácia nas obras a construir. Não concordar com essa visão gramatical nos leva a vê-lo e operá-lo como presença ostensiva na vida, que se faz presente aquém e além do artístico, como uma espécie de caminho e compulsão eficaz (2019:244).

A partir da convivência com tais questões que insistirei em uma via metodológica que se empenhe na aproximação de uma *escrita com* o objeto mais do que uma *escrita sobre* ele, permitindo que o percurso processual da tese permaneça na cena do trabalho prático e reflexivo. Por e para isso proponho uma estrutura aberta baseada na capacidade formal e conceitual dos *cadernos*, lançando mão de sua dimensão conceitual fragmentária, improvisada, habitual e, de costume, sumária. Mas, sobretudo, por este ser o objeto, por excelência, da convivência entre o desenho e a escrita.

Para tanto, o conteúdo elaborado aqui, toda a sua “massa” textual, deseja, a um só tempo, ser matéria aberta⁸⁹ ao trato preposto. Dessa maneira, temos de antemão que os problemas e as prováveis respostas caminharão, de certo modo, juntos, interseccionados, engendrando as soluções

poéticas e políticas para a construção da tese. Assim, tudo o que se refere à plasticidade mesma da escrita é uma resposta aos problemas que acompanham minhas práticas como artista, professor, curador, pesquisador etc. Espero que esta premissa persista para além do que foi possível anunciar até aqui.

.....
89 A partir do que denuncia Mário de Andrade: “Deriva disso o caráter talvez mais necessário dele [do desenho]: um fato aberto como a poesia. Cada desenho é uma palavra, uma frase. Uma confidência”; em **Do desenho** (2019:131).

F _

FLECHA

O pai da flecha é o pensamento: ‘como estender até ali meu alcance?’ Além desse rio, desse lago, dessa montanha?

O contraste entre nossa impotência física e nossa capacidade de, em pensamento, alcançar os domínios terrestres e supra-terrestres e nossas limitações físicas é a própria origem da tragédia humana. Esta antinomia entre potência e impotência é a dualidade da condição humana. Nem alado, nem prisioneiro, assim é o homem.

O pensamento é a mediação entre terra e o universo. Quanto mais ampla a magnitude de seu alcance, mais dolorosa é sua trágica limitação. Ser compelido ao movimento e não ser o motor! Tal é o peso suportado por toda ação.

Como pode a flecha ultrapassar esse conflito? Nunca adentrando completamente o reino do perpétuo movimento.

Revelação: nada que possua um início pode ser infinito.

Consolação: um pouco além do costumeiro! - do possível?

Ganhe asas, flecha, visando plenitude e vitória, ainda que se extinga sem ter atingido a marca.

Paul Klee. *A Flecha*. Caderno pedagógico, 1925.

Gaia pode ser considerado o nome do sistema vivo planetário da Terra. E não se pode dizer que Gaia seja um organismo, pois recicla seus átomos, algo que nenhum outro organismo pode fazer. Gaia não deixa resíduos, apenas calor, que libera no ambiente cósmico, longe de suas superfícies sensíveis, que utilizam energia continuamente para reciclagem. Nesse sentido, Gaia se assemelha a um tipo de anjo, pois seu excremento é quase puro e invisível.

Gaia - ou se preferir, mãe Terra, embora não tenha gerado novas biosferas viáveis em seu corpo ou no espaço - é um ecossistema global, o colosso geobiológico do qual fazemos parte. Do espaço, quase se pode ver sua inteligência e talvez intuir, por sua cor azul tranquila e pelos redemoinhos de aparência inteligente, que ela está viva. Os átomos predominantes na vida - carbono, hidrogênio, oxigênio, enxofre e fósforo - também estão entre os mais comuns da Terra e no cosmos. O fósforo, por exemplo, que faz parte do DNA, do RNA e do ATP, é transportado pela Terra, em parte, por pássaros, cujos excrementos - o guano branco - estão cheios dele. O lixo atômico não sai de Gaia, ele circula; mas, ao contrário do lixo industrial da humanidade, ele é limpo.

Embora Gaia sempre tenha sido vista por povos indígenas como um ser, uma mãe, um espírito do mundo ou um ecossistema planetário, apenas recentemente a tecnociência ocidental reconheceu que a Terra está viva.

(...) a hipótese de Gaia se tornou uma teoria, e agora sabemos que a química surpreendente da vida se estende de estranhos e belos corpos vivos a toda a atmosfera terrestre. O ar invisível que respiramos, e através do qual vemos nós mesmos e os outros seres vivos, apresenta todos os traços de um ser vivo gigante, para quem sabe analisar sua composição química. Na verdade, se alienígenas olhassem para a Terra com equipamento espectroscópico à distância de Marte, poderiam muito bem concluir que o planeta está vivo.

Dorion Sagan, *Gaia, a terra como um ser vivo*. Livro de seres invisíveis, 2021.



escrever com o
'desenho vivo

(a coisa na
ponta da língua

3



Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles.

Davi Kopenawa, *A queda do céu*

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria.

Clarice Lispector, *Água viva*

O título deste caderno, “escrever com o desenho vivo (a coisa na ponta da língua)”, anuncia uma espécie de poço sem fundo. E, na verdade, poderia se configurar como o panorama conceitual fundamental, contínuo e talvez único, do que estamos tratando aqui, não fosse outro todo o nosso problema. Pois, embora cada vez mais possamos observar esse tipo de esforço teórico aproximativo entre o desenho e a escrita, no senso comum há uma diferença invariável entre essas duas operações, fazendo com que sua superação conceitual seja sempre adiada. Suas consequências de toda ordem são enormes e mereceriam uma análise acurada⁸⁰. Mas, como o meu esforço geral é de *cruzamento* entre essas duas práticas, não poderei me

80 Apenas como exemplo, remeteria à trágica ausência do ensino do desenho nos currículos das formações básica e fundamental.

dedicar especificamente aos seus meandros aqui. Tornar-se necessário apenas dizer que, este poço, na verdade, tem fundo e, digamos assim, é onde estamos.

Não se trata, portanto, de elaborar acerca de uma clássica disputa entre imagens e palavras, mas de requerer um domínio de propriedade fundamental para essa *amarração*⁸¹. E qual seria a propriedade fundamental sobre o desenho, em sua relação com a escrita, que quero endereçar aqui, portanto? O fato de propor que o lugar fundamental do desenho é *na ponta da língua*, ou seja, que o desenho é uma coisa *inscrita na vida* e não a sua mera representação. As implicações dessas afirmações e suas ressonâncias teóricas constituem aquilo que tentarei desenvolver neste caderno de uma forma mais concentrada, desdobrando-a de outras maneiras subsequentes.

Tecer esta proposição, cabe lembrar, é uma oportunidade prevista a partir do que nomeei de *O desenho na ponta de língua*, na introdução do catálogo publicado por ocasião do festival que tive a oportunidade de organizar em julho de 2021, chamado *Desenho Vivo*, no Centro Cultural Banco do Brasil, e que não pude desenvolver suficientemente naquele momento.

Tratava-se, inicialmente, de uma intuição sobre o

81 No sentido proposto pelo antropólogo Tim Ingold (1948), que tem elaborado uma teoria do nó e das malhas, em alternativa às articulações objetuais, onde as coisas do mundo se relacionam por um contato profundo, moldando-se mutuamente. Cf. Tim Ingold, *The life of lines*, 2015.

problema que eu estava enfrentando na curadoria, a saber, criar um encontro que pudesse proporcionar a variedade *vocal* do desenho e sua curiosa persistência na vida contemporânea⁸². Organizar um encontro sobre o desenho no Brasil, como naquele caso, ou simplesmente pensar sobre como o desenho se manifesta em geral, *o que é desenho? do que falamos quando falamos sobre desenho?*, mesmo que dentro de um recorte “disciplinar” e local, digamos, em diálogo com a arte contemporânea, é se deparar, invariavelmente, com uma heterogeneidade absoluta: suportes, motivos, temáticas, estilos, materiais, histórias, áreas e associações das mais diversas. Pode-se dizer, então, que o desenho contemporâneo é marcado, em qualquer experiência de registro panorâmico⁸³, por um fluxo indeterminado de signos e movimentos mais ou menos singulares. Poderíamos dizer também *singultaneidades*, para usar o termo inventado por Hélio Oiticica, em seus *Heliotapes*, e que Gonzalo Aguilar recorre para tentar dar conta das simultaneidades dos encontros entre Hélio e Haroldo de Campos, onde “as confluências e paralelismos não suprimem o singular (...); não há um projeto comum, e sim linhas que se tocam e se cruzam para depois seguir suas próprias travessias” (Aguilar, 2016:175).

82 “O desenho, na medida em que ainda persiste, parece um sobrevivente, tornado mais ou menos obsoleto pelo teclado e a câmera” (Ingold, 2015:259).

83 Isso pode ser constatado, por exemplo, com a explosão de novas publicações de coletâneas (tais como as edições de *Vitamin D: new perspectives in drawing*, pela Phaidon), de exposições coletivas e de coleções particulares com enfoque em desenho (tal como a portuguesa *Desenhos [drawings]: A-Z*, Coleção Madeira Corporate Services, organizada por Adriano Pedrosa), a partir dos anos 2000.

Desde o princípio, portanto, um dos eixos curatoriais fundamentais do festival foi a tentativa de apresentar, dentro das possibilidades de um evento desta natureza, a capacidade múltipla, não homogênea, resistente e propriamente viva do desenho. A estratégia se resumiu em criar um ambiente que pudesse, mais do que apresentar o que entendíamos por desenho vivo, escutar e propor conjuntamente como se manifesta tal proposição. Nesta ocasião, já não se tratava, portanto, de um evento sobre o desenho, mas com o desenho, e dava-se início a reflexão que ora desenvolvo.

Transcrevo aqui algo que escrevi para a abertura online⁸⁴ do evento (com algumas poucas modificações):

Procuramos entender como a variedade do desenho, sua dimensão mediadora e designativa, teria algo a nos dizer sobre nossa sobrevivência contemporânea. Partimos do princípio de que algo no desenho nos mobiliza em uma outra via da linguagem que não opera em seu caráter normativo, balizador e conservador. Pelo contrário, entendemos que a via do desenho, uma via utópica por natureza, pois projetiva, é própria da nossa sobrevivência no mundo e com o mundo. Quem desenha e quem sobrevive com o desenho e quem faz o desenho sobreviver de tantas maneiras constitui estes saberes. É isso que gostaríamos de formar com o festival: um encontro de saberes em torno do desenho. E descobrimos na construção desse projeto e antes disso, em nossas pesquisas e atuações como artistas e pesquisadores, que estes saberes atuam de uma maneira quase sempre alternativa e inventiva com relação ao espaço, à natureza e aos próprios corpos envolvidos nesse

84 Abertura realizada dia 7 de julho de 2021, pelo Youtube.

gesto primordial. O desenho é um meio que naturaliza diversas vozes e línguas em sua própria constituição conceitual e formal. Isto é, o desenho é um instrumento de acesso aberto à mediação e ao conhecimento do mundo. Entendemos assim, com o artista norte-americano Richard Serra, que não há uma maneira de se fazer um desenho, um saber, portanto. Só existe sua ação, “desenhar é um verbo”⁸⁵.

Estivemos com os indícios de um *desenho vivo*, então, bastante indisciplinado e cuja capacidade primordial era a de não se fixar em uma *maneira*, de não se deixar circunscrever facilmente, ou seja, sem *manual* ou *modelo*. Um desenho que não se reconhece como tal necessariamente e, por isso mesmo, se faz presente. Que se realiza em direção, não a um *saber* preconcebido, mas a diversos *saberes* em torno daquilo que sua prática comum suscita, de forma *antitotalizante*⁸⁶. Restou-nos, enquanto encontro, festejar a sobrevivência desses saberes operativos por meio do desenho. Poderia dizer ainda: saberes operativos por meio de um desenho que se realiza em direção aos diversos *prazeres* e *sabores* de sua *aprendizagem* contínua, permanente. Daí também, mas não só, o que nos remete à coisa na ponta da língua.

Originalmente, foi necessário propor para o festival, como recurso metodológico, um pensamento que recusasse a exclusividade do lugar comum, colonial e tradicional do

85 Richard Serra: *escritos e entrevistas, 1967-2013*. IMS, 2014.

86 “O objetivo do desenho, ao contrário [da tradição da pintura], é sempre premiar uma abertura, encontrar um caminho. É nesse sentido antitotalizante, apela para um holismo de processo e não de estrutura” (Ingold, 2015:261).

desenho como aquele que se estabelece apenas por uma operação *olho-ideia-mão-traço-papel-olho*. Desta forma, seria como falar de apenas uma qualidade de desenho. E sabemos por diversos motivos das graves consequências do apagamento de tantas outras qualidades de desenhos possíveis, de tantos outros saberes, de tantas outras heranças e ancestralidades.

No Brasil, esse apagamento (ou, poderíamos dizer, *embranquecimento*⁸⁷, que no festival foi diretamente confrontado no núcleo de trabalho proposto pela historiadora da arte do século XIX, Maria do Carmo Couto, intitulado “Presença, lutas e força imaginativa da herança afro-brasileira mediada pelo desenho”), comboiado por uma elite célebre, é estridente, sangrento e suas consequências urgem por serem revisadas, *revoltadas*, sobretudo no que se refere aos povos e grupos de matrizes africana e indígena, coletivos feministas, homossexuais e transexuais.

De certa maneira, dentro de nossas limitações, o *desenho vivo* pretendeu (e ainda pretende) ser um instrumento conceitual ético-político-pedagógico para lidar com esse estado de aniquilamento e destruição dos recursos naturais e humanos tal qual fomos capazes de agenciar até aqui.

87 Ou ainda, de outra maneira, também “epistemicídio”, para utilizar o termo de Sueli Carneiro, em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, 2021.

Queremos pensar o desenho tanto como instrumento e *mídia* de diagnóstico, observação e denúncia dos processos de degradação, violência e apagamento, quanto para repensar novos mundos, projetar novas formas de “bem-viver” (Alberto Acosta, 2016), outras ecologias, formas de linguagens, de vida e de educação que prezem por princípios experimentais pautados em liberdades que não reproduzam a violência pela diferença de um “mundo emaranhado”, como nos propõe pensar Denise Ferreira da Silva, no texto *Sobre diferença sem separabilidade*⁸⁸:

E se, em vez d’O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também do todo emaranhado em que elas existem? E se, em vez de procurar na física de partículas os modelos para análises mais científicas e críticas do social, nós nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras – por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que só fazem reproduzir a separabilidade e suas assistentes, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (2016:64).

Para ficar com apenas um exemplo do testemunho dessa proporção alcançada no festival, cito a precisão da curadora convidada Naine Terena, responsável pelo núcleo (A) *Aquelas que sabem demais*, composto por ela e as artistas Paty Wolff e Natú, em seu texto sobre o contexto de criação dos trabalhos para o festival, e registrado no

88 Texto da autora para o catálogo da 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, 2016.

catálogo, de título (A) *Aquelas que sabem demais, porque foram vistas de menos*:

Eu tinha em mente a ideia de que pudéssemos juntas percorrer os caminhos difíceis vivenciados pelas mulheres brasileiras, em especial as de origem negra e indígena, e, mais a fundo, conectar ao fato de o quanto a nossa mãe terra/pachamama vem sendo violentamente explorada.

A junção desses corpos, seus atravessamentos, a presente certeza de que o universo feminino foi e vem sendo invadido a todo tempo, modelou nossos diálogos e expectativas para esta participação.

Não nos desprendemos da certeza de que a relação com a natureza é um ponto chave para a existência humana; não nos desprendemos da certeza que corpos negros e indígenas foram e são subalternizados e vítimas de um apagamento histórico, que afeta gerações.

Nestes tempos de pandemia, nossos encontros foram marcados pela distância dos corpos, mas com a presença das almas e pensamentos.

Aqui, compartilhamos um pouco do que constituiu esses dias de estudos, onde existir na diversidade enfatizou as conversas que iam e vinham a partir da rede mundial de computadores, num espaço de tempo não-tempo, regido pela nossa necessidade diária de compreender coisas “sobre-viver” (Terena, 2021:135).

Desejamos seguir, justamente, no rastro do que apresenta Terena, recobrando o eco dessas vozes “imperfeitas”, submergidas, dissidentes, urgentes e que nunca cessaram de brandir suas existências. Não por acaso, o desenho, com seus silêncios e pluralidades característicos, foi o meio pelo qual escolhemos ouvir essas vozes, essas vidas,

nessa espécie de conversa infinita⁸⁹, usufruindo de sua capacidade imaginativa, projetiva e desejante para um tempo, sem meias palavras, apocalíptico.

Para isso, recorreremos à imagem do “desenho na ponta da língua”⁹⁰, a partir de uma afinidade comparativa ao que o escritor francês Pascal Quignard propõe no seu ensaio O nome da ponta da língua (Chão da Feira, 2018). No conto de mesmo nome, o autor reflete sobre os limites da enunciação, da linguagem e seus reflexos sobre a irredutibilidade do corpo. Em seu *pequeno tratado sobre a medusa*, ensaio publicado na mesma edição, ele demarca que:

Escrever é ouvir a voz perdida. É ter o tempo de encontrar a palavra do enigma, de preparar sua resposta. É procurar a linguagem na linguagem perdida. É percorrer incessantemente a distância entre a mentira ou o *Ersatz* e a opacidade ininteligível do real, entre a descontinuidade da linguagem consagrada à dissidência dos objetos implicada na identificação dos indivíduos – a face vista pelo espelho – e o contínuo materno, o rio, o jato de urina materno – a face vista de frente (2018: 87).

Tínhamos a impressão de que o que estávamos compreendendo como *desenho vivo* operava em uma condição similar à da escrita para Quignard. Em português informal, “uma palavra na ponta da língua” acabou estabelecendo um duplo sentido: por um lado,

89 Para usar a expressão de Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, publicado originalmente em 1969.

90 Este acabou sendo o título que deu nome à minha introdução ao catálogo do *Festival Desenho Vivo*.

diz daquela palavra que se perdeu e se encontra na iminência de ser dita (sentido geral em outras línguas e no uso que Quignard recorre no seu conto), e, por outro, da palavra que já estava lá, ao ser dita, quando a gravamos para dizê-la de prontidão, por exemplo. É também o que entende o autor sobre o trabalho do poema: “O poema é o nome encontrado. O fazer corpo com a língua é o poema. Para dar uma definição precisa do poema, é preciso talvez concordar em dizer simplesmente: o poema é o contrário exato do nome da ponta da língua” (2018:69). Passamos a entender que o *desenho na ponta da língua*, assim, como imagem e efeito do *desenho vivo*, movimenta-se ao menos entre essas três acepções: entre a palavra que falta, a linguagem que falha⁹¹ e a linguagem que urge; aí há o trabalho do desenho.

É importante ressaltar que, por fim, embora a imagem do *corpo* (vivo, na figura da “língua humana”) ocupe uma certa centralidade nesse recurso metafórico do desenho vivo, a intuição a ser desenvolvida nesta tese é a de que essa centralidade não se sustenta. Nossa compreensão aberta e expandida do desenho não é determinada por uma consignação antropocêntrica. Muito embora todo o trabalho de desconstrução dessa afinidade pré-determinada passe também, evidentemente, por sua

91 “Pessoas de todas as profissões e todos os ofícios, num momento ou em outro, desenharam para nos esclarecer sobre algum aspecto - e isso ocorre ao falhar a fala. Desenha-se gesticulando, no espaço, onde o traço é um gestor com maior duração para o olhar. Aliás, desenha-se mentalmente o tempo todo. Desde o instante em que acordamos até irmos dormir, desenhamos. Dormindo, desenhamos também”, Mubarak, 2019, p. 245.

história de determinação. Talvez esta seja a primeira contradição interna a ser lidada desde já sobre o *desenho vivo*. Isto é, que ele não é necessariamente vivo⁹², muito menos necessariamente humano⁹³. E, sim, muito mais uma condição ou estado de relação contínua, mútua e virtual entre os seres e matérias que compõem o que chamamos de *natureza* ou Pachamama ou Mãe Terra.

Se quisermos, desenho vivo é algo de um *limen*. Para dizer com o escritor João Guimarães Rosa, de outro modo:

Súbito acúmulo de adágios – recurso comum ao homem do campo, quando tenta passar-se da rasa realidade, para principiar em fórmulas suas abstrações. Quanto à frase *in fine*, quererá dizer que: o que merece especulada atenção do observador, da vida de cada um, não é o seguimento encadeado de seu fio e fluxo, em que apenas muito de raro se entremostra algum aparente nexo lógico ou qualquer desperfeita coerência; mas sim as bruscas alterações ou mutações – estas, pelo menos, ao que têm de parecer, amarradinhas sempre ao invisível, ao mistério (Rosa *apud* Finazzi-Agró, 2001:160).

Percorrer o fio do *desenho na ponta da língua*, por fim, trata-se de um curso com o desenho que recusa seu isolamento às dimensões habituais e gerais de sua compreensão e feitura, fundamentadas em modelos de representação

92 Aqui não devemos reduzir nossa compreensão de “ser vivo” apenas sobre àquilo que somos condicionados pela ciência moderna. Ao contrário, estamos interessados em outras (anti-)perspectivas, menos europeias e coloniais quanto possível. Talvez fosse o caso de falar em uma outra ontologia ou em uma “virada vegetal”. Tentarei voltar a este ponto de forma mais ampliada no caderno 9: *serpente, o desenho fora de si*.

93 Esta hipótese será elaborada, de alguma forma, nos cadernos dedicados às noções animais e vegetais.

mais ou menos hegemônicos. Reunir, não como síntese, uma série de *estratégias* de fuga⁹⁴, costuradas como nós de uma *rede*, de raízes ou ressonâncias, que nos vinculam ao mundo, não só por ser feito, mas, sobretudo, *por ser vivido*. Isto é, um desenho que sustente a vida, apesar de tudo. Ou, para concluir como o nosso convidado na abertura do festival, o poeta e curador Luis Pérez-Oramas, em seu belo texto sobre a *Imagem réptil, notas sobre Narciso & Hermafrodito*: “Para manter a linha viva – e a vida – em nossas mãos” (2021:44).

94 Como veremos, o desenvolvimento teórico-prático hegemônico do desenho resulta em uma série de dicotomias (positiva/negativa, racional/irracional, ideia/forma, visível/invisível etc.), impondo uma *dialética da linha*, cujos limites tentaremos aqui avaliar.

H _ HUMUS



A entrada da enxada foi somente o início de uma série de catástrofes. Resolveram arar e gradear o campo e plantar algodão. E para não nascerem plantinhas nativas, que chamavam de invasoras, aplicaram herbicida ou mata-mato. Das minhocas da terra revolvida, quase nenhuma escapou dos passarinhos. Alício se refugiou a tempo para o fundo de seu túnel, arrastando consigo Eisina I e II. Mas ficou ainda pior. Aplicaram adubo à vontade, e o nitrogênio amoniacal é mortal para a maioria dos bichinhos da terra. A terra nua e desprotegida aqueceu muito sob os raios solares diretos. Os depósitos das minhocas se esvariaram, e as folhas semidecompostas terminaram. Não tinha mais comida. E a visão da nova paisagem não as animou. Havia somente algodão, plantinhas novas que nem pensavam em jogar alguma folha. E, mesmo se as tivessem jogado, não teria ajudado, pois estavam impregnadas de veneno. (...) Quando finalmente choveu, Alício tentou fugir e com as duas Eisinas. Mas a plantação não tinha fim. Era grande demais. Cansados, desistiram. E agora? Todas estavam famintas e fracas. Era melhor voltar à terra. Cavaram um pequeno túnel e deitaram. (...)

- E se essas agressões não terminarem tão cedo? - o fim da frase foi um sussurro quase inaudível e depois elas caíram num sono profundo do qual nunca mais iriam acordar.

Ana Primavesi. *Senhor Dona Alice. A Convenção dos Ventos: agroecologia em contos*, 2016.

—

“Humus,” the original component of soil, has the same root as “human.” Humans are the earthy ones; they originate from soil. Departing from non-anthropocentric thinking and taking humus as a lens for being-in-the-world, possibilities emerge for recognizing new sets of relations and new ways of make life habitable, even as unlivability spreads. Humus can inspire the cultivation of collective and collaborative responses against fierce competition and regressive individualism. With humus, humans can elaborate strategies to rebuild “a world that contains other worlds,” rather than excluding those worlds and ideas that do not align with dominant views. As Donna Haraway wrote: “We are compost, not posthuman.”

Helene Romakin e Vanina Saracino. *Humus, e-flux*.

O mínimo desenho infantil é um chamado. Muito frequentemente, os adultos respondem curiosos, férteis em comentários. Vemo-nos assim no coração da fraude habitual.

Contrassensos, rupturas, tremores, rascunhos, ignorâncias são admitidos e mesmo apreciados quando expressos em papel, babucios de uma ingenuidade aplicada.

Se a mesma ingenuidade for expressa em atos, instabilidades, audácias, desdém e preguiças, o adulto provocado se torna odioso.

E assim pegamos no flagra essa derivação artística, em cuja direção cresce a sociedade que não quer ser incomodada, que quer que se cuspa nas paredes que até se apressa em enquadrar os cuspes, que organizará exposições de hediondos catarros, muito feliz por não tocarem na ordem discreta de suas construções, de suas hierarquias, de seus hábitos.

Um desenho infantil não é uma obra de arte: é uma chamado para novas circunstâncias.

Fernand Deligny. *Os vagabundos eficazes: operários, artistas, revolucionários: educadores*, 2018.

—

As crianças costumam dizer de seus desenhos: “É um bebê”, ou “Sou eu” ou “É uma casa”. Essas formas expressivas não afirmam apenas o que o desenho é, mas também o que o desenho escreve de um não. Dito com precisão, o desenho, na realidade, mostra a escrita de um não. Não é um bebê, o desenho não é, não; nem uma casa; todos eles escrevem uma ausência. Mais ainda, nesse instante preciso, eles dão ocasião para que, na passagem para o plano, algo do real não passe. Portanto, de um modo comovedor, com o desenho, com cada desenho, se realiza um ato inaugural, um passo do sujeito, um traço existencial. Por esse intermédio, revelam-se os modos como se expressa a função do desenho na constituição do sujeito da estrutura.

Alba Flesler. *Os tempos do desenho. A psicanálise de criança e o lugar dos pais*, 2012.



(um desenho na
cabeça

4

l ó c u s c r a n i a n o





Não vim trazer a paz, mas espada; porque vim pôr em dissensão...

Jesus, Mateus 10:34,35



Podemos dizer que a dimensão mais instituída do desenho, e mais hegemônica, recorre à concepção designativa. Tem sua origem estabelecida no renascimento e diz respeito ao desenho como desígnio, à sua capacidade de projetar, nomear ou de constituir um saber. Seu sentido geral é mais metafísico e sua imagem recorrente tem uma acepção figural, mas não necessariamente visível. É uma leitura do desenho que prioriza sua capacidade racional, mental e intelectual sobre as coisas do mundo. É divino e também humano, *interno*, diria Frederico Zuccaro⁸⁰. Seu valor formal prioritário é a linha como definição, atua como efeito de distinção, por meio de modelos e grandes saltos representativos.

É com esse valor, por exemplo, que o desenho foi usado como o estratégia conceitual para uma certa invenção da História da Arte enquanto disciplina, segundo a leitura que Georges Didi-Huberman (1953) faz de Giorgio Vasari (1511-1574), em *Diante da imagem: questões colocadas ao fim da história da arte*, onde nos proferirá de uma “historicidade própria das ‘artes do desenho’, suas ‘diferenças’ segundo a época” (2013:60), denunciando os “limites” do saber da arte postulados no passado em vias de uma “imortalidade

80 Em seu tratado *L'idea de' Pittori, Scultori et Architeti*, 1607.

do homem ideal”. Notemos em suas palavras:

O caso de Vasari, nesse aspecto, é exemplar, pois se tratava claramente de desenhar, com as *Vidas*, a *moldura* de um novo gênero de discurso, de escrita, e de conduzir o leitor às margens de uma nova era do saber sobre a arte. A moldura das *Vidas* deve ser lida – e vista – como um sistema estratificado, complexo, de procedimentos de *legitimações*. É uma moldura “em ação”, é um rito de passagem que define o perímetro no qual entramos quando abrimos o livro, é a definição de uma área de jogo nova, de um templo novo: a história da arte.

(...)

Tal foi, portanto, o primeiro *disegno*, o primeiro grande desígnio do Vasari historiador: salvar os artistas de sua suposta “segunda morte”, tornar a arte inesquecível. Ou, dito de outro modo: imortal (2013:74,82).

São muitas as implicações dessas citações no que tange nossa proposição. Ressalto duas delas.

A primeira está apenas implícita: Vasari é um artista. E um artista que escreve. Ele seria o que denominamos hoje de um “artista-pesquisador”. Logo, para Didi-Huberman, ele “desenha” um gênero de discurso. Ou seja, consequentemente estabelece um “perímetro” onde algo acontece, entra “em ação”. Tudo isso por meio de uma estratégia que é, ao mesmo tempo, formal e conceitual: o próprio *disegno*. Embora o historiador e filósofo da arte francês nos force a “ver” tal desenho vasariano – a moldura é para ser vista –, as linhas das *Vidas*, a rigor, não fazem *figuras*, senão pelas cifras das belas letras. Estamos

no mesmo *fundo do poço* de onde partimos em nossa reflexão. Mas o que nos interessa observar, de fato, é que o desenho, com a escrita em Vasari, é operacionalizado visando um fim que exerça a manutenção de um saber por uma distinção dos nomes, suas diferenças e valores, criando um modelo⁸¹, em suma.

A segunda implicação que podemos ressaltar desse *modelo* instituído pelo desenho vasariano é o que ele mesmo chamou de *Vidas*, uma forma de manutenção de determinadas vidas (após suas mortes) e de suas obras. Poderíamos resumir da seguinte maneira (quase ironicamente, dada a arriscada similaridade com o resumo de todo projeto⁸²): o *desenho* (com a escrita) como *meio de vida*, como *sobrevivência* ou manutenção de distinção e poder.

Sobre a manutenção de distinção e poder por meio dessa linha não necessariamente visível, uma extraordinária pesquisa sobre o desenho publicada com o título *Desenho: A transparência dos signos*, 2008, do artista e filósofo

81 Vale lembrar que a palavra italiana *modello* é um diminutivo de *modus* [medida]. Horst Bredekamp, que convocaremos em outro momento, analisa a “dupla valência” desse termo sob o paradigma dos diagramas que Charles Darwin traçou para a evolução das espécies, e que, por um lado, desencadeia e, por outro, prende a compreensão de si mesmo.

82 Aqui seria possível especular não só sobre as características de sobrevivência implicadas em todo o projeto enquanto tal, mas também na particularidade de todo projeto artístico ou poético enquanto resistência à morte. Ver em relação a este ponto, por exemplo, entre outras, as reflexões propostas pelo crítico Boris Groys, em *A solidão do projeto*, 2013.

Pedro A. H. Paixão⁸³, descreve com precisão essa aptidão complexa e *mediadora* da linha nos contextos político e religioso do Renascimento:

A testemunhar esta esfera de mediação, ou “mecanismo” que governa (e cria) a linha austera, que perpetuamente conserva e executa o desenho da providência, estão a liturgia, a iconografia e a *mímesis*, que a mantêm e fixam num preciso sistema de representação. Em termos didáticos, tal engenho de mediação surge nas representações da autoridade – nas mãos de patronos, pontífices, nobres ou santos, está a “escritura”, o “modelo”, a “maqueta do templo” ou outro grande edifício.

(...)

Em todas estas variantes [representativas], mesmo nas mais complexas, é o próprio dispositivo que se mantém inalterado: um campo de representação inteligente e/ou exemplar que medeia ou funda, como linha invisível, uma *relação* (sem estabelecer, porém, uma ligação) entre natureza e Deus, a sociedade e o artista, a execução e o plano ou ordem. (...) *Mediar* é, nesta acepção, manter e governar, através de um mecanismo de *relação* invisível (que, repito, nada liga), uma *separação* irreparável – que em âmbito testamentário corresponde à fractura ontológica que a queda do Éden ou o pecado original instaurara nas criaturas (2008: 30,32).

A compreensão do desenho durante o Renascimento era orientada, portanto, como resume Paixão, “por uma instituição teológica de cariz providencial – acomodada

.....
83 Devo a referência desse estudo e autor ao colega professor Eduardo Sterzi, que gentilmente me apresentou ao Pedro A. H. Paixão, durante o período deste trabalho.

na e ordenada pela *relação* entre criatura e criador, obra e ideia, sensação e intelecção, corpóreo e incorpóreo, singular e universal, indivíduo e comunidade” (2008:37).

Podemos anotar ainda que, além do fato de que a igreja⁸⁴ era (ou talvez ainda seja) uma “decepadora de cabeças”, esta estratégia engendrada no Renascimento coincide também com uma nova formação da noção de indivíduo, no seio do próprio humanismo⁸⁵, onde passa a operar uma nova acepção de sujeito, que afirma sua autonomia pelo próprio *engegno*, a partir de seus próprios meios intelectuais (e corporais⁸⁶). Daí a insurgência de toda a capacidade *projectiva* do desenho e sua confluência ao desenvolvimento das mais diversas áreas da ciência e das leis.

Para concluir este primeiro excurso temos simplesmente que, nesta primeira acepção, o desenho parece ser algo que *fazemos com a (ou em) nossa cabeça para salvá-la da morte*⁸⁷. Entendemos que a implicação lógica dessa

.....
84 É importante anotar que a origem institucional do ensino acadêmico e a igreja sempre estiveram em absoluta proximidade e relação. Por isso nossa desconfiança ao modelo craniano deve passar por uma crítica a essa formação intelectual.

85 Embora não avançarei neste caderno no importante escopo crítico à tal formação humanista, vale registrar que toda a nossa reflexão teórico-política está ancorada no esforço de revisão dessa herança e, por consequência, dos perigos de um “universalismo antropológico” mediado pela linguagem. Por isso a reflexão do pedagogo francês Fernand Deligny não deverá sair de nosso horizonte.

86 Veremos adiante como o paradigma do corpo é fundamental para pensar o desenho vivo, sobretudo, a partir da tônica do desejo com a psicanálise e as revoltas surrealistas.

87 “Diante da esfinge, é preciso saber responder ou morrer” (Quignard, 2018:85).

conclusão é que, percebido desse modo, o desenho se confunde com tudo o que entendemos ser da natureza desse *locus* craniano. Ou seja, com o que é próprio do pensamento. Um problema epistemológico, portanto, que lida com os limites do conhecimento, seus contornos.

Parece-nos razoável, então, pensar o desenho vivo a partir de uma condição também de sobrevivência mas sem que o limitemos ao perigo advindo deste sentido craniano (perigo da morte mesma, morte da alma e do que nos resta de qualquer humanidade). Em certa medida, isso quer dizer libertar o desenho de uma condição corpórea (figural e humana) como princípio ou fim. Ou, melhor, que seja capaz de nos fazer pensar em outras condições corpóreas possíveis, corpos outros. Modos de existências outras e todas. Refiro-me àquilo que Claude Lévi-Strauss alertou a respeito da necessidade de pensarmos não a partir de uma *humanidade abstrata*, idealizada segundo suas capacidades de enunciação e linguagem, mas respeitando e reconhecendo todas as *formas de vida*. E, sobretudo, ao que Fernand Deligny foi capaz de ajustar dessa fórmula, no contexto de um debate francês⁸⁸, apontando para o óbvio, para a vida no plural, para outras vidas.

Segundo a lógica, a espécie humana é herdeira de todas as espécies,

88 “La crítica de Deligny, formalizada a partir de la noción del hombre-que-somos, se inscribe en la senda de Lévi-Strauss –él mismo heredero de una tradición que se remonta a Rousseau, Montaigne y Spinoza-. Es la crítica del modelo de civilización occidental y europeo que, para proceder a su expansión, ha debido operar cortes en esas formas diversas de vida, valorizando unas en detrimento de otras, procediendo a su jerarquización, en una actividad que comienza en el momento mismo en que el hombre fue arrancado a la naturaleza” (Miguel, 2019).

para além das espécies animais ou vegetais; é herdeira das nuvens emanadas dos espaços interestelares, que, em parte, fizeram dos oceanos a origem do que chamamos vida. No ser humano apareceu esse acento um tanto pronunciado da consciência de ser, o que não resolve em nada a parafernália totalmente heteróclita dessa herança que nos cabe (Deligny, 2015:16).

Mas, invariavelmente, no sentido brutal de quem ancestralmente vem nos comunicando o risco sobre “a humanidade que pensamos ser”. Nas palavras de Ailton Krenak, para concluir:

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida (Krenak, 2019:69,70).

An aerial photograph of a forest floor, showing a dense layer of fallen leaves and twigs in various shades of brown, tan, and grey. The texture is intricate and organic. The right side of the image transitions into a solid dark green background where the text is located.

J _

JARDIM

Criar raízes é o mesmo que fazer órbitas.
Desenhar o resto da água
que se abanca em gelo nos polos
ou a cobertura de musgo
que vive na sombra
e com o vento não se arranca
embora movimento
sutilmente
quando chove.

Oferecer o próprio corpo a ser
arbusto e água corrente
vento já não sei
o que engloba
o que me olha.

Julia de Carvalho Hansen. *Seiva veneno ou fruto*, 2018.

K_

KENÉ

Un aspecto clave de la polisemia del kené reside en la asociación de los grafismos con el concepto de “cano”, “camino”. Según el pensamiento shipibo-konibo, los trazos plasman una armazón (canóa) de caminos por los que se movilizan los seres, viajando, comunicándose entre sí, y transportando conocimientos, objetos y poderes. Existen caminos en todos los ámbitos de lo existente, desde la escala macro hasta la micro.

Según Heath (1980), en la escala astronómica, los trazos del kené representan los caminos de estrellas de la vía láctea. Illuis (1994) también sostiene que los diseños sobre las cerámicas representan la bóveda celestial, proporcionando un modelo microcósmico del universo.

En la escala geográfica, los diseños son asociados a los caminos de los ríos que serpentean en la selva. Esta idea es expresada por la propia Agustina Valera, como vimos arriba. También es expresada en la siguiente cita, juntamente con la idea de que los caminos de los diseños pintados y bordados están también íntimamente identificados al cuerpo de las personas:

Los diseños somos nosotros mismos, nuestro propio río, todos nuestros adornos.

Luisa Elvira Belaunde. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*, 2009.



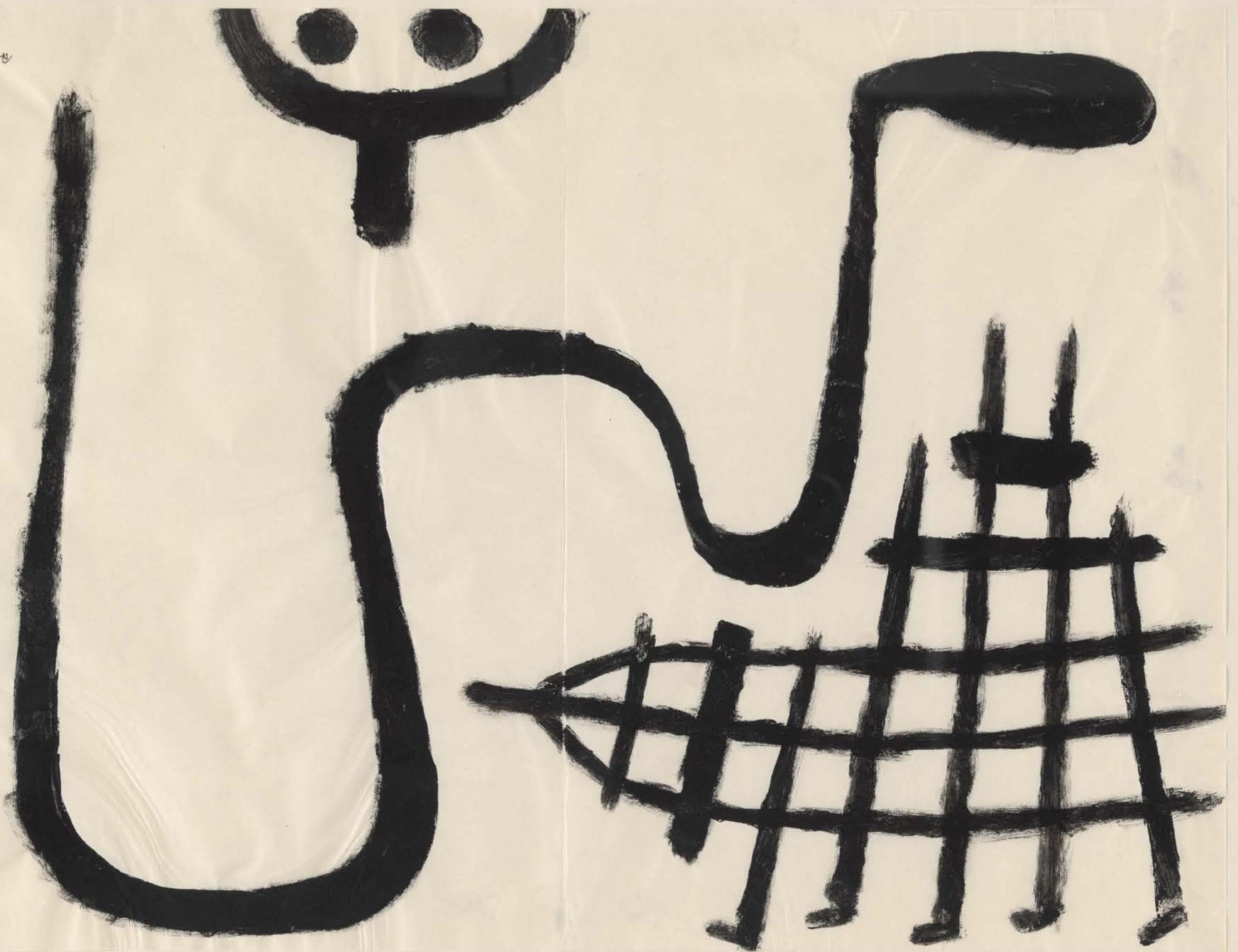
p u x a r a á g u a d o p o ç o

5

ou , a inexata
exatidão



Handwritten signature or initials in the top left corner.



PAUL KLEE

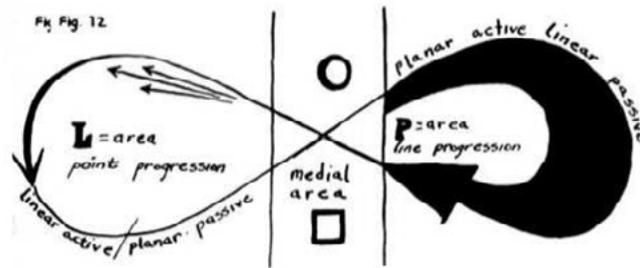
PEDAGOGICAL SKETCHBOOK

Introduction and Translation by Sibyl Moholy-Nagy



1.5

THREE CONJUGATIONS:



Semantic explanation of the terms active, medial, and passive:
 active: I fell (the man fells a tree with his ax).
 medial: I fall (the tree falls under the ax stroke of the man).
 passive: I am being felled (the tree lies felled).

1.1

1

An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk's sake. The mobility agent, is a point, shifting its position forward (Fig. 1):

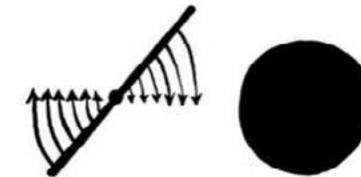
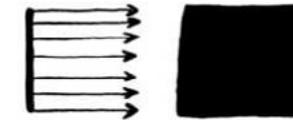


The same line, accompanied by complementary forms (Figs. 2 and 3):



1.4

Passive lines which are the result of an activation of planes (line progression) (Fig. 8):



Passive angular lines and passive circular lines become active as planar constituents.

1.8

8 Material Structure in nature.

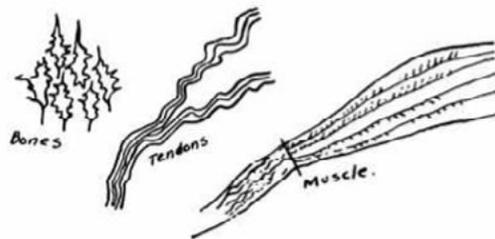


Fig. 21

Structural concept in nature:

The grouping of the smallest recognizable entities in matter:

Bone matter is cellular or tubular.
 Ligament structure is a sinuous-fibrous web.
 Tendons are continuous with the connective tissue of the muscle, strengthened by cross grain.

1.12

12 Exercises

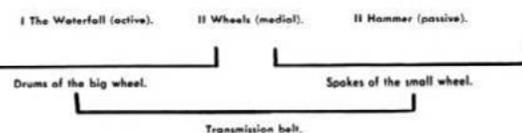
(based on the Trichotomy):

- First organ active (brain).
- Second organ medial (muscle).
- Third organ passive (bones).

a) Waterwheel and Hammer (Fig. 25):



Fig. 25



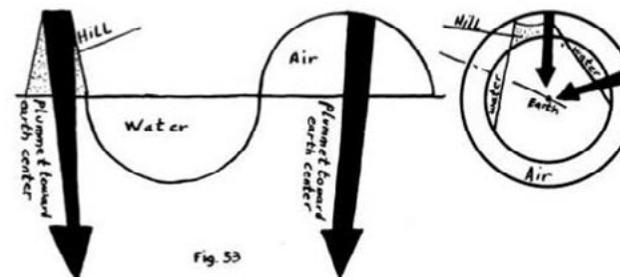
1.26

26 EARTH, WATER AND AIR.

Symbols of the static area are plummet (position) and balance. The plummet aims at the earth center where all materially-bound existence is anchored.

But there are regions with different laws and new symbols, signifying freer movement and dynamic position.

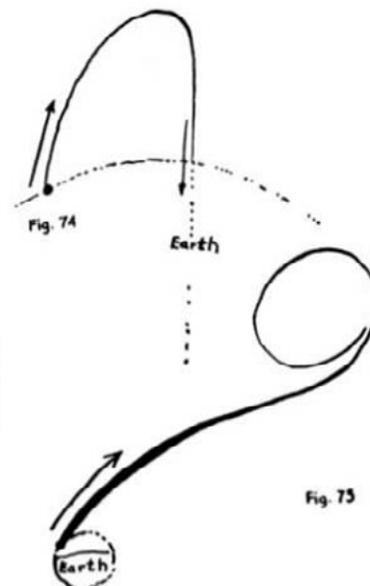
Water and atmosphere are transitional regions.



1.39

39

Fig. 74: In the world of physical reality every ascent must be followed by a descent at the moment at which the gravitational pull of the earth overcomes the ascending energy of the rudder. The physical curve thus ends as a perpendicular line (theoretically in the center of the earth).



In contrast to Fig. 74 a cosmic curve frees itself more and more from the earth in infinite motion, to fulfill itself freely in a circle or at least an ellipse.



Meu Deus, livrai-me do modelo.

Denis Diderot, *Ensaio sobre a pintura*

Ao concluirmos que em se tratando de desenho estamos também lidando com os limites do conhecimento e da nossa própria sobrevivência, é possível notar, logo, que essa implicação de origem vasariana começa a se entrelaçar com a segunda dimensão mais geral do desenho que gostaria de observar.

Esta segunda dimensão se concentra na compreensão do desenho como vestígio ou marca de um gesto, habitualmente humano e intencional, sobre uma superfície ou suporte de registro. Tal acepção tem uma mirada mais retrospectiva, mais especulativa — diria, ainda: mais antiga e antropológica. É o que constitui nosso interesse pela pré-história, pelos hieróglifos, pelos desenhos infantis ou dos povos originários, por exemplo. Nesse caso, o desenho tem uma abertura mítica e seu caráter intelectual parece ficar mais em segundo plano. *Disegno esterno* neste caso, para Zuccaro⁸⁹. Reconhecemos neste desenho uma dimensão do que não podemos compreender, do que escapa, por vezes, à nossa capacidade interpretativa, restando-nos seu valor obscuro, noturno. Sua linha é mais indefinida, mais borrada e difusa, menos visível. Habita

89 “(...) natural, artificial e fantástico -, análogo à sensação ou ao meio plástico em que comumente hoje se considera a disciplina” (Paixão, 2008:40).

nossos sonhos⁹⁰, é mais lúdica, em suma. A vida dessa linha se distancia do modelo das *Vidas* na medida em que ela não define claramente a “área de jogo” e suas mesmas regras de sobrevivência pois não visa um saber institutivo. Ao contrário, sobressai um *não-saber* em sua conformação. Mais como um testemunho ainda sem nome, porém intermitente, de certos fenômenos mais ou menos comuns. E, embora não estabeleça um saber constituído, permanece mais enquanto *dúvida* do que *meta* ou *desígnio*. Ou seja, em algum grau, características que movem aquilo que também denominamos ciência mas, antes e principalmente, o que já denominamos como *poética* (ou *plástica*) visual.

Para dar dois exemplos de valorização desses *não-saberes* no desenho e como eles operam em suas reflexões, recorreremos a dois comentários que têm como acepção de fundo comum, cada um à sua maneira (e guardadas as devidas proporções), uma elaboração moderna da arte.

No ensaio de título bastante curioso do filósofo francês Denis Diderot (1713-1784), chamado *Minhas ideias bizarras sobre o desenho*, podemos encontrar uma impaciente desconfiança do filósofo sobre o “conhecimento traiçoeiro” do *manequim*, com o uso do modelo propriamente no estudo do desenho. *In verbis*:

90 Vale notar que a área da neurociência evoluiu muito desde o final do século XX e grande parte dessa obscuridade das imagens noturnas, dos sonhos e seus efeitos, tem sido cada vez mais elucidada, por assim dizer. Neste sentido, por exemplo, vale a indicação do esforço panorâmico que o neurocientista brasileiro Sidarta Ribeiro realiza em *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*, 2019.

Apenas vós, meu amigo, lereis estes escritos; assim, posso escrever tudo que desejar. E esses sete anos passados na Academia, a desenhar segundo o modelo, julgais que foram bem empregados? Quereis saber o que penso? É lá e durante esses sete penosos e duros anos que se aprende a maneira do desenho. Todas essas posições acadêmicas, incômodas, afetadas, arrumadas, todas essas ações frias e desajeitadamente representadas por um pobre-diabo e sempre o mesmo pobre-diabo, pago para vir três vezes por semana despir-se e fazer-se de manequim para um professor, o que têm elas em comum com as posições e ações da natureza? O que têm em comum com o homem que puxa a água do poço do vosso pátio e aquele que, não tendo de puxar a mesma carga, simula canhestramente essa ação, com seus braços para cima, sobre o estrado da escola? O que tem em comum aquele que lá finge morrer com aquele que expira em seu leito ou a quem se mói de pancadas na rua? O que tem em comum esse lutador de escola com o da minha rua? Esse homem que suplica, que reza, que dorme, que reflete, que desfalece, propositalmente, o que tem ele em comum com o camponês prostrado de cansaço no chão, com o filósofo que medita ao lado da lareira, com o homem que desfalece sufocado em meio à multidão? Nada, meu amigo, nada (2013:31).

Interessa-nos notar que em meados do século XVIII, justamente após o pleno domínio das academias do desenho e seu rigoroso ensino por meio dos *manuais iluminados*, já havia indícios da sua suspeição e dos limites do seu próprio projeto: Diderot declara sua manifestação senão com bastante desconforto. Mas o faz de acordo com o seu desejo e nos dá uma pista conveniente sobre

a quais fenômenos a representação parece se mostrar insuficiente. São as “ações da natureza”, segundo o filósofo, as ações da vida, poderíamos acrescentar, que estabelecem um parâmetro impossível ao modelo. Ou seja, parece-nos que uma *outra via da vida*, por meio do desenho, está em questão aqui.

Em suas “ideias bizarras sobre o desenho”, Diderot, então, parece querer ir ao encontro de um gesto ainda desconhecido, não exatamente visível, um desenho como produto da imaginação. Segundo o autor, “Não é na escola que se aprende a conspiração geral dos movimentos, conspiração geral que se sente, que se vê, que se espalha e serpenteia da cabeça aos pés” (2013:32). E ainda acrescenta um conselho aos seus alunos ideais:

Procurai, meus amigos, imaginar que a figura é transparente e colocai vosso olho no centro: de lá observareis todo o mecanismo exterior da máquina; vereis como certas partes se alongam, enquanto outras se encolhem, como aquelas murcham, enquanto estas incham, e, incessantemente ocupados com um conjunto e com um todo, conseguireis mostrar, na parte do objeto apresentada pelo vosso desenho, toda a correspondência adequada àquela que não se vê, e, quando me mostrar apenas um lado, forcarei todavia minha imaginação a ver também o lado oposto, e então exclamarei que sois um desenhista admirável (2013:34).

A impressão que temos é que ninguém ouviu os conselhos do filósofo à época. Porém, eles reverberaram com algum

atraso por outros caminhos, em projetos de artistas absorvidos por essa anterioridade da representação, no interior das vanguardas, entre o final do século XIX e início do século XX. Isto é, Deus atrasou, mas efetivamente livrou os artistas do modelo.

Seguindo os passos de um caminho para o *interior das coisas externas*, Paul Klee (1879-1940), também um artista que enfrentou sua pesquisa por meio da escrita e alguém que mostrou problemas com a dita norma culta da *anatomia artística*⁹¹, teve como hábito, por exemplo, desenhar “trancos com formas estranhas das árvores”⁹², afim de tirar dali “padrões” de linhas semelhantes aos do corpo humano. “O artista reconhece as regras por meio do estudo da natureza e, à medida que ele as emprega no campo pictórico, converte essas leis naturais na base do próprio processo artístico” (2019:16).

Em um dos seus textos mais lembrados, *Caminhos do estudo da natureza*, 1923, Klee nos revela que estava especialmente interessado em como os processos naturais de crescimento e movimento da natureza fundamentava

.....
91 “Após voltar à casa dos pais em Berna, no verão de 1902, Klee retornou ao ponto deixado em suspenso em Munique. Dois anos antes, Stuck havia apontado sua ‘total falta de anatomia’. Klee tentou sanar essa deficiência frequentando cursos na Universidade de Berna, que o professor Strasser oferecia para pequenos grupos de artistas” (Eggelhöfer, 2019:18).

92 Klee, 1964, nº 366, 23 jan. 1902, Roma, p.87.

sua “teoria da configuração pictórica”, recuperando, o que hoje poderia parecer bastante óbvio (mas ainda distante, do ponto de vista político), a superação de uma dicotomia entre artista e natureza: “O artista é humano, ele mesmo natural e uma parte da natureza no espaço da natureza”. Escreve ainda o artista:

Caminhos convergentes se encontram no olho e levam, a partir do ponto de encontro que desenha seus contornos, à síntese da visão exterior e do olhar interior. A partir desse ponto de encontro formam-se construções manuais que se desviam totalmente da imagem óptica de um objeto e, contudo, a partir da perspectiva da totalidade, não a contradizem⁹³.

Klee cria em suas anotações uma figura de um *quiasma* (“caminhos convergentes”) capaz de mediar essa espécie de distância entre o *olho* e o *mundo*, por meio do desenho, somando a obra às próprias coisas da natureza. Portanto, cria (como uma “parábola da criação divina”) o mundo. A diferença da natureza dessa criação para a sustentação das vidas no Renascimento, no entanto, parece ser justamente a recusa do *modelo* tal como ele nos é oferecido, como única via figural possível.

Interessa-nos notar que Klee enfrenta o problema por uma nova perspectiva, incluindo as noções de *processo*

93 Texto de 1923, tradução realizada para o catálogo *Equilíbrio instável*, 2019, por ocasião da exposição de mesmo nome no Centro Cultural Banco do Brasil.

e *movimento* no interior da obra, mesmo que ainda reste, no cerne discursivo do artista, as “leis”, as “regras gerais”, as “tentativas de exatidão”⁹⁴ e até um elogio aos modelos acadêmicos, como escreve em seu texto de 1928: “A virtude é a de, pelo cuidado com a exatidão, definirmos a base para a ciência específica da arte, incluindo a grande incógnita. Virtude que vem da necessidade.” E finaliza: “A academia vive. Que ela viva!”⁹⁵. Caberia perguntar-nos o que seria tal “grande incógnita”.

Algumas são as publicações que sintetizaram o pensamento gráfico, poético e pedagógico do artista suíço, de nacionalidade alemã. O mais conhecido talvez seja *Pedagogical Sketchbook (Padagogisches Skizzenbuch, 1925)*, editado pela *Bauhaus Books*, infelizmente até o momento inédito no Brasil. Embora todo articulado entre uma escrita sintética e desenhos esquemáticos ou diagramáticos (ou seja, um exemplar testemunho da *escrita com o desenho*), Klee estava interessado (assim como Leonardo da Vinci, em seus escritos⁹⁶) na construção de uma teoria pictórica, uma base intelectual

94 Paul Klee, *Tentativas de exatidão no campo da arte*, 1928.

95 Em tempos atuais, de ataques frontais à ciência e mesmo de incerteza à própria sobrevivência da vida acadêmica, é curioso notar como o elogio às “exatas” de Klee é nosso contemporâneo. Ou seja, exemplo preciso de um desenho vivo como instrumento da sobrevivência.

96 Seria necessário e importante recorrer a outras comparações entre esses dois artistas, no que se refere ao enfrentamento teórico dos problemas “incógnitos” da arte e sua ciência. Poderíamos pensar nos cadernos de Klee como uma espécie de continuação dos códex vincinianos, por exemplo. Em *The thinking eye*, Giulio Carlo Argan introduz da seguinte maneira seu prefácio: “*The writings which compose Paul Klee’s theory of form production and pictorial form have the same importance and the same meaning for modern art as had Leonardo’s writings which composed his theory of painting for Renaissance art*” (1961:11).

que suportasse teoricamente o gesto pictórico, em última instância. Isto nos mostra, apesar do célebre início do *pedagogical sketchbook*: “An active line on a walk, moving freely, without goal”⁹⁷, como a querela do desenho, mesmo em Klee, ainda operava de forma subsidiária à pintura (e ao pensamento).

É possível compreender, apesar dessa contradição⁹⁸, que Klee operou e avançou com sua pesquisa tendo como fundamento e sentido o valor mais constitutivo do desenho, valor esse que pode ser apreendido daquela figura do *quiasma*: lugar onde os contrários se cruzam em um mesmo ponto e depois seguem seus caminhos modificados por esse encontro; onde a linha não mais apenas delimita um campo, mas também o atravessa em direção à “grande incógnita”. Ou seja, em outras palavras, aquilo mantém vivo o desejo de saber o que ainda não está dado (na aparência mesma das coisas) e de seguir o desconhecido, explorando rigorosamente seus próprios limites, executando novos cânticos, prestes a se extinguir em seguida, arruinado pela história. Tal como escreveu tão abismadamente Walter Benjamin sobre *Angelus Novus*, desenhado por Klee: “Uma lenda talmúdica nos diz que uma legião de anjos novos é criada a cada instante para, depois de entoar seu hino diante de Deus, terminar e

97 Em tradução livre: “Uma linha ativa em uma caminhada, movendo-se livremente, sem objetivo”.

98 “Historically speaking, Klee’s poetics can be linked to what might be called the poetics of contradiction, that is to say, poetics from Mallarmé to Rilke.” (idem).

dissolver-se no nada”⁹⁹.

É importante ressaltar que não só em Klee é possível observar esse avanço místico acompanhado de um rigor reflexivo com o desenho no ápice modernista. Reconhecido por um período que buscava o “espiritual na arte”¹⁰⁰, acompanhado pela abstração, a partir da virada do século XIX para o XX, uma série de artistas passam a se confrontar com esse mesmo programa. Destacaria, por exemplo, além dos conhecidos Kandinsky, Mondrian e Malevich, a obra pioneira da artista sueca Hilma af Klint (1862-1944), descoberta há algumas décadas (depois de cumprido o sigilo de 20 anos, à partir de sua morte), com pinturas, desenhos e cadernos de notas com mais de 26.000 páginas. As palavras do neto de seu irmão, Johan af Klint, atual Presidente da Fundação Hilma af Klint, resumem a compreensão geral do projeto da artista:

A pintura abstrata de Hilma é seu modo de reproduzir fisicamente o mundo astral em uma tela ou papel. Mais especificamente, os trabalhos abstratos de Hilma af Klint podem ser caracterizados como: Imagens sistemáticas de idéias filosóficas complexas e conceitos espirituais¹⁰¹.

99 Apresentação da *Revista Angelus Novus*, Obras II, 1, p. 250.

100 Tal como anunciava o famoso texto de Kandinsky, *Do espiritual na Arte*, de 1912.

101 Em entrevista à *Revista Caliban: A arte oculta de Hilma af Klint e sua pintura para o futuro*, 2017.

Em seu projeto de transcendência simbólica pela matéria pictográfica, Hilma af Klint trabalhou durante mais de duas décadas antes dos surrealistas e do próprio impacto da psicanálise no debate intelectual. É de se espantar, então, que a obra de Hilma tenha projetado um “futuro” tão preciso, um desígnio interessado em questão de ordem “astral”, mas voltado para uma “interioridade”, que coincide com os efeitos do romantismo e seu investimento nas *profundezas* do sujeito. Logo, uma testemunha rigorosa dessa parcela “negativa”, “oculta” ou “inexata”, porém absolutamente viva, da realidade.

E em suas próprias palavras:

Firstly, I shall try to understand the flowers on the earth, shall take as my starting point the plants of the world; then I shall study, with equal care, that which is preserved in the waters of the world. Then it will be the blue ether with all its various animal species... and finally I shall penetrate the forest, shall study the moist mosses, all trees and the animals that dwell among these cool dark masses of trees (Klint, 2021:42).

A radicalidade imposta por essa virada sintática moderna, observada em Klee e Hilma af Klint, por exemplo, e em outros artistas, em busca das formas “espirituais”, mas que guarda certa deferência à experiência autoral e engenhosa, exigiu uma revolta disciplinar do ensino em desenho que ainda hoje, de modo geral, temos dificuldade

de compreender dentro dos nossos limites institucionais. Exigiu-nos, talvez, uma indisciplina antitética quase inconciliável com a regularidade e a fixidez que aflige nosso cotidiano acadêmico, social e político. Ao contrário, a autoridade acadêmica, salvo exceções, seguiu disciplinando e formando acesos discípulos configurados dentro de um *saber fazer*, adiando paulatinamente o hábito do aprendizado por meio daquela *transparência* do desenho como veículo entre aquilo que sabemos e não sabemos, elevados acima da condição de sobrevivência. Isto é, de uma vida impensável sem o desenho.

É importante esclarecer que, evidentemente, não se trata de generalizar absolutamente sobre as experiências curriculares com o desenho. Essa força disciplinar possui diferentes matizes de atuações e experiências propostas por nós professores. Mas não fomos ainda capazes de transformar o ensino do desenho radicalmente, criando lastros pedagógicos estruturantes, mais duradouros e que levem em conta essa radicalidade do desenho.

Resta-nos cogitar então se a dificuldade com este cálculo não foi responsável por termos consentido que o ensino do desenho e o próprio desenho enquanto meio e instrumento, prático e teórico, fosse tomado quase sempre como uma coisa aparentemente datada institucionalmente. Ou como algo do passado, deixado na infância ou nos grandes manuais da história da arte; ou algo para adultos, gênios, deixado para um infindável futuro do pretérito. Ou, pior

ainda, como uma atividade especial de grupos mais ou menos “excêntricos” e minoritários, que, privados da retórica dominante, desenham.

Para tentar retomar meu ponto inicial e concluir esta etapa, observa-se que, na primeira acepção o interesse que prevalece por meio do desenho está no sentido de uma vida após a morte, em sua manutenção singular e iluminada; na segunda, o aspecto mais proeminente aponta para o traço comum de uma identificação ainda sem nome; há uma maior sustentação da incerteza, voltada para uma pluralidade formal e obscurecida. Ambas, de igual modo, porém, parecem mirar uma verdade que joga com seus sentidos de forma relativamente *histórica*, *crono*, *geneo*, *onto*, *teleo*, *teo*¹⁰² e, sobretudo, *ideo-lógica*. Talvez não fosse um problema das próprias concepções do desenho em si, mas da capacidade de compreensão dos limites, digamos, ontológicos de cada ciclo histórico. No entanto, parece-me que um enfrentamento conceitual dessas *lógicas* de “verdade” do desenho, excessiva e perigosamente positivas, quando não acompanhadas de ressalvas negativas, é uma tarefa a ser feita. Poderíamos chamar esta tarefa, ao menos provisoriamente, de *dialética da linha*. Isto é, além de desenhar, talvez seja preciso tomar distância do desenho, colocá-lo em crise, assim como ele mesmo demanda uma própria condição de observação

e distância do mundo, uma “maneira de ver”¹⁰³, como queria Degas (embora apenas ver não seja suficiente). Como também é preciso escrever ou fazer ciência com o desenho, sem esquecer sua presença e radicalidade inventivas. O *desenho na ponta da língua* (imagem e efeito do *desenho vivo*) é a demanda dessa *práxis*, é a água do nosso poço.

102 “Trata-se de uma tradição artística [maneirismo romano], vinculada por premissas teológicas (mesmo se aqui, ou em certos casos, veladamente irisada por Zuccaro), que teoriza no desenho o modo como Deus investe, governa – através do “*segno del nome de Dio*” – e institui, com tal, tanto a ‘linha invisível’ que separa (“*sottilmente fatta*”, como dizia Alberti), como o ‘signo’ de proveniência que o relaciona.” (Paixão, 2008: 39-40).

103 “O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”, Edgard Degas citado por Paul Valéry, em *Degas Dança Desenho*, 2012.

L_ LÍQUEN

The flat encrustations of lichen, that ancient coloniser of rocks, trees and old walls, are familiar to all. Its formative habits are appropriately simple for such a humble plant, but the general, cumulative effect of successive layers of growth can be delightfully complex.

Emanating from centers, receding from these centers, occasionally forming boundaries with its neighbours, frequently overlapping them, lichen are the beautifiers of bare, inhospitable surfaces.

Some aspects of lichen growth-patterns (the fractalline advance and deference towards adjacent perimeters) is reflected in certain chemical reactions, as in the formation of crusts of gallium oxide.

It is interesting here, that a fracture-like network is created.

David Wade. *Licheniform. Li, Dynamic form in nature*, 2007.

M _

MOQUÉM_SURARÎ

Foi pensando em expansão, trânsito, movimento, coletividade, tecnologia, fluxo, estratégia, ação integrada e tantas outras ondas positivas que propus que nossa exposição se chamasse *Moquém_Surarî*. É que me parece mesmo que, ao menos aqui no Brasil, estamos vivendo esse momento. É preciso que haja gente esperando em casa, nas comunidades, para que os caçadores se empenhem. É preciso que haja fome de vida para que os bichos apareçam e se entreguem ao abate para servir de nutrição, de alento e instrução. *O'ma'kon* é uma reunião de bichos, uma grande bicharada. São eles nossos professores. Não somos mais que eles. É preciso negar a supremacia humana sobre a diversidade de formas de vida. (...)

Iwî - matar, para nós é muito fácil. Mas estamos cansados de guerras. *Ixere'ku*, o fel, é muito amargo, mas, ainda sim, é um remédio muito bom, curo doenças fatais se tratadas a tempo. Vivemos há séculos essa amargura e não queremos repetir a dominação que nos aflige. Queremos manter a vida viva, viável, pois, dizem os bichos nossos professores, assim deve ser. Assim o chamado se fez. Que viessem povos de todos os cantos, desde os extremos, os povos de perto apagados, esquecidos, sem terra, sem teto, sem água, sem voz. Que viessem e se apresentassem. Que respeitosa e humildemente entrassem pela porta da frente dos museus e se instalassem, também por vontade e necessidade próprias. Que exemplificássemos com muito elegância e humildade que é possível partilhar a existência, a ciência, que proporcionássemos mais e mais saudáveis experiências.

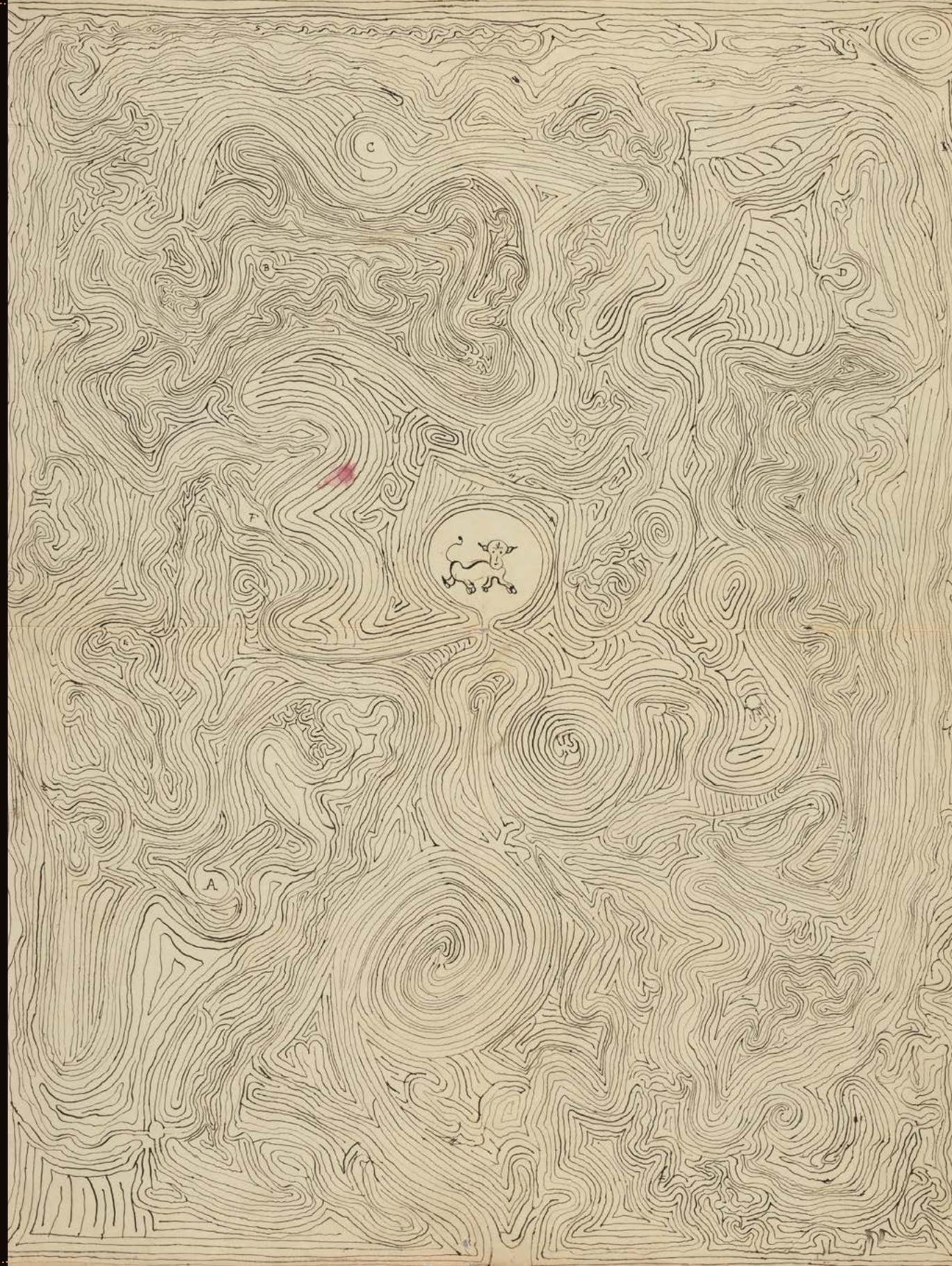
Então, está feito o móquem. Uma reunião magistral de cosmologias que cooperam entre si em mútuos apoios e reivindicações. (...)

Importante que constem nos anais que a exposição *Móquem-Surarî* é uma negação à individualidade. Que é um esforço plural de aproximação, mas nunca de tentativa de tradução.

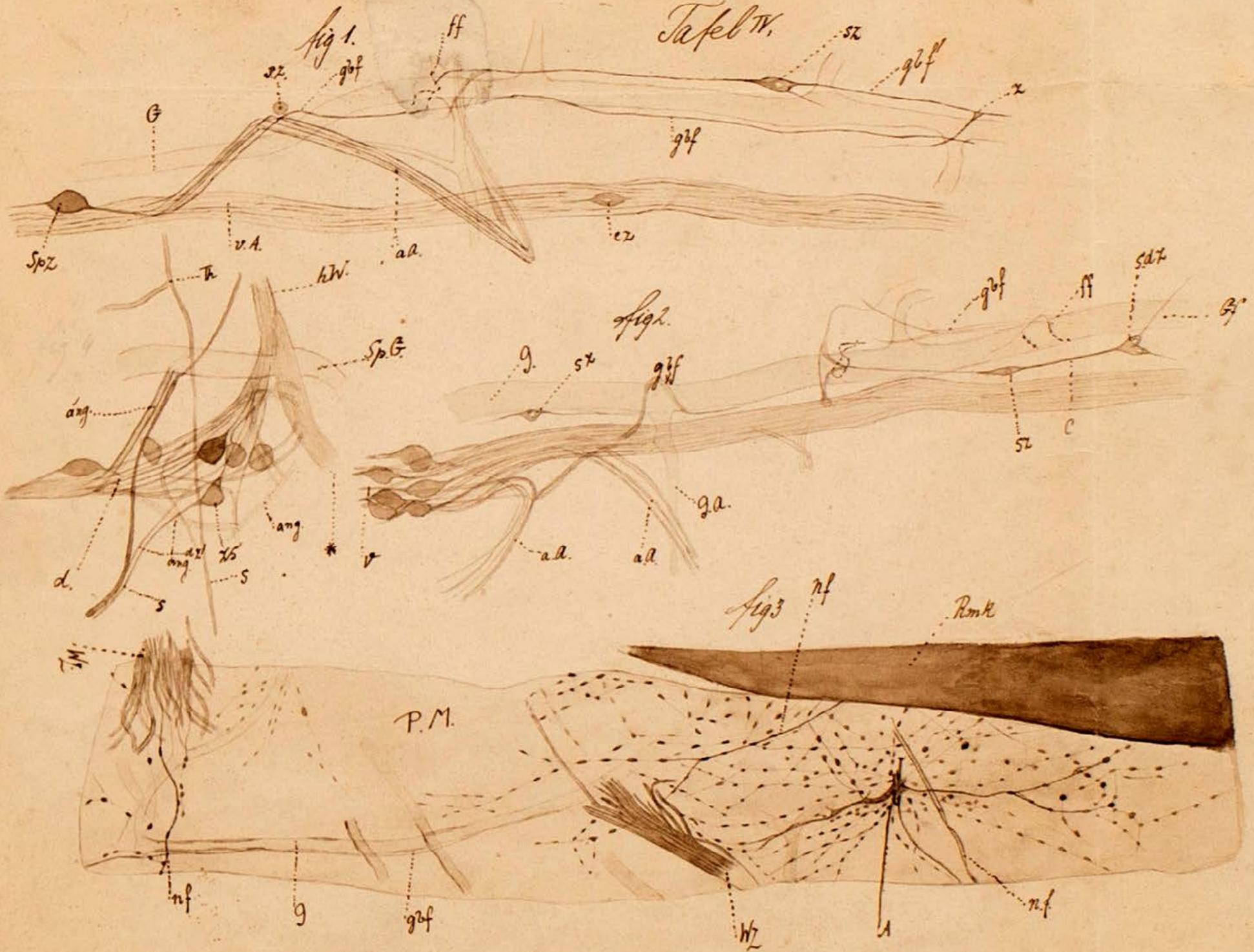
Jaider Esbell. *O'Ma'kon - Bicharada - Reunião de bichos.*
Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea, 2021.

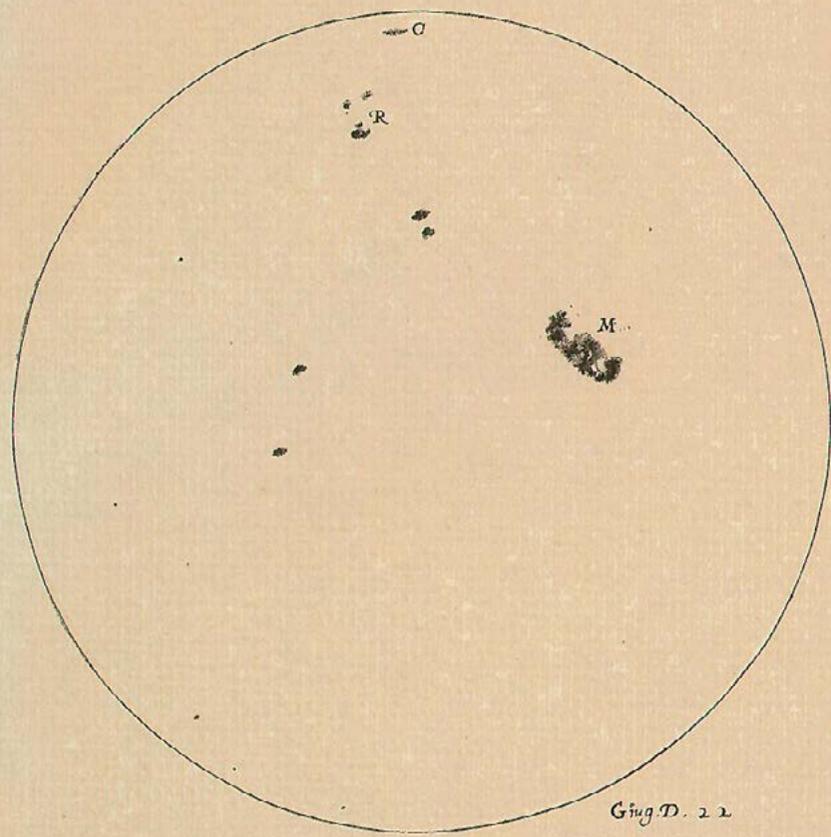


a natureza
selvagem
do intelecto

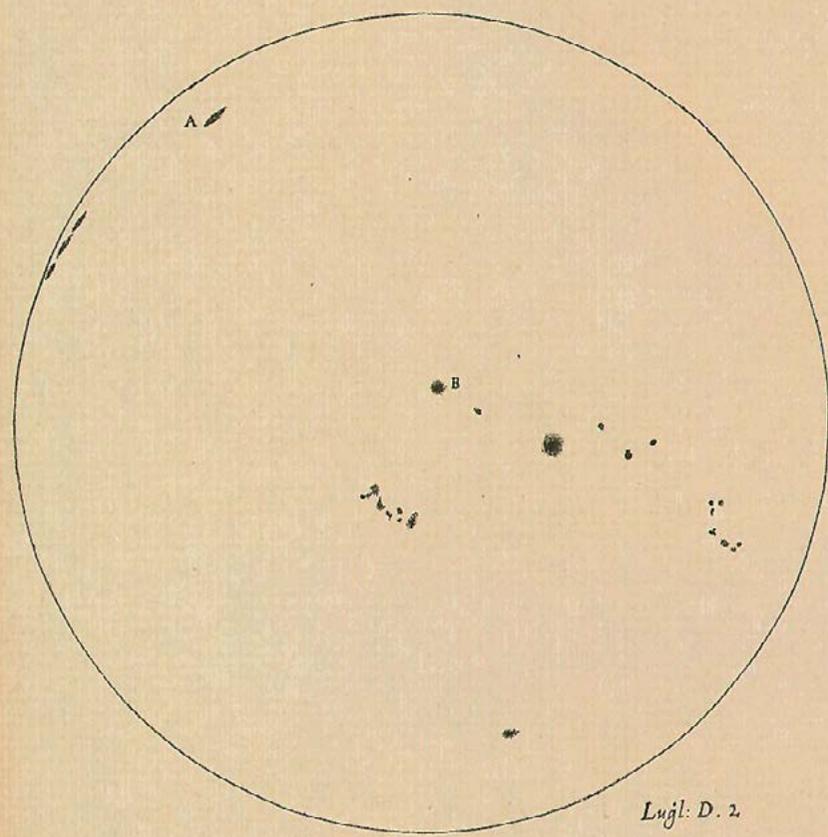


Tafel IV.

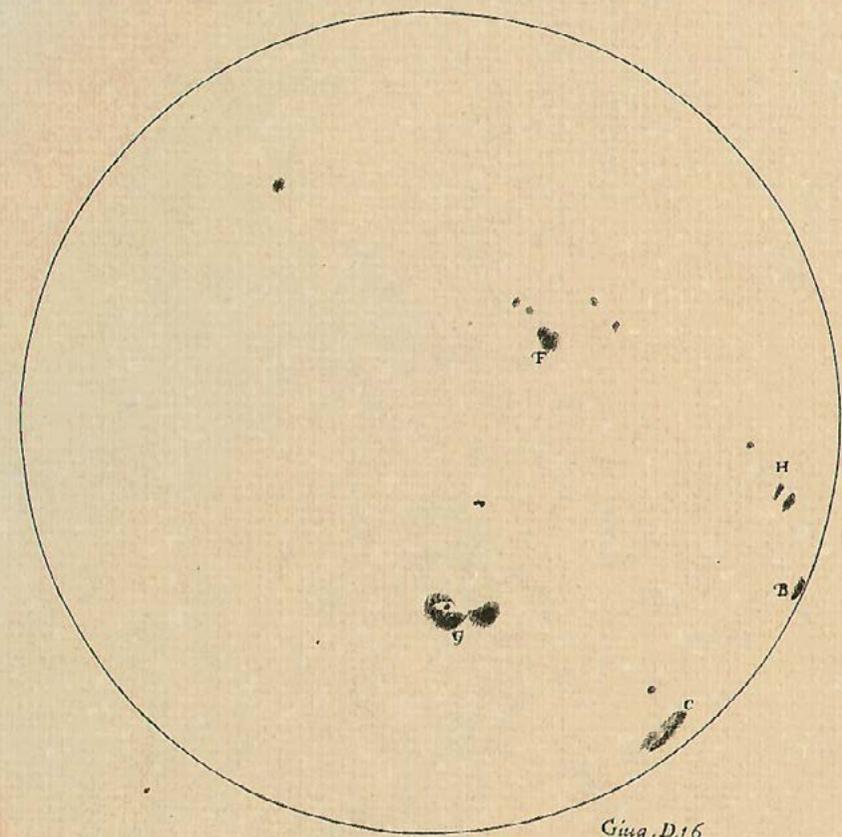




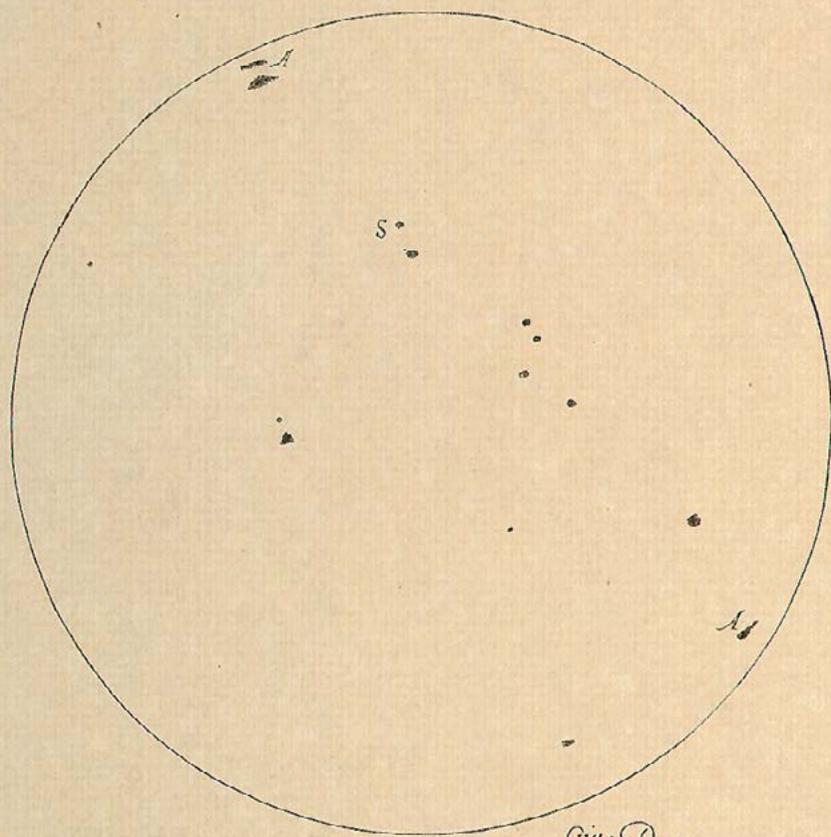
Ging. D. 22



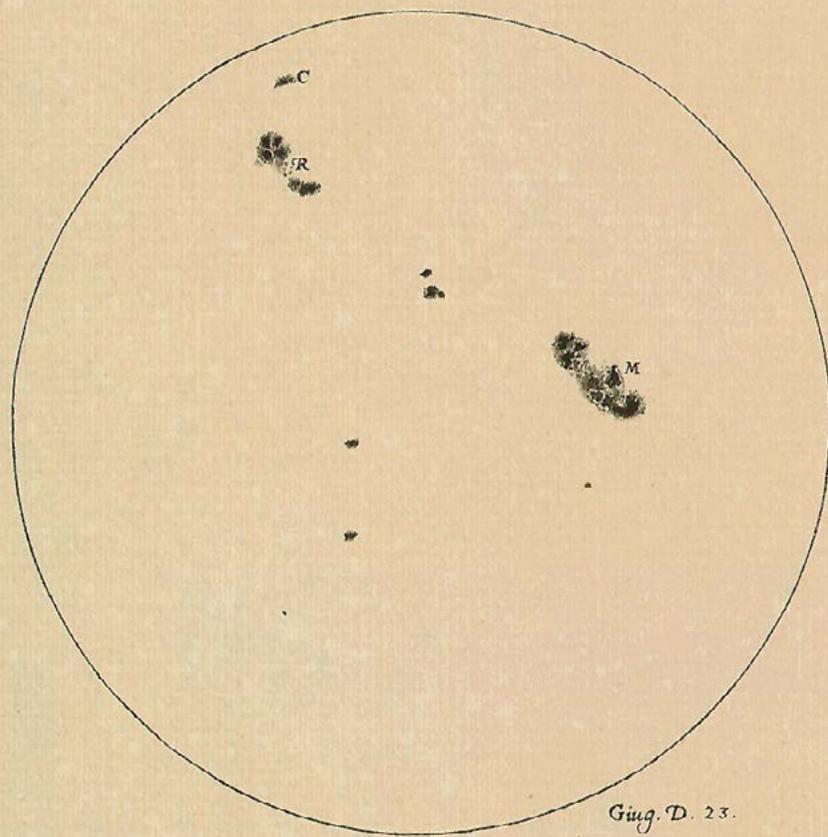
Lugl. D. 2



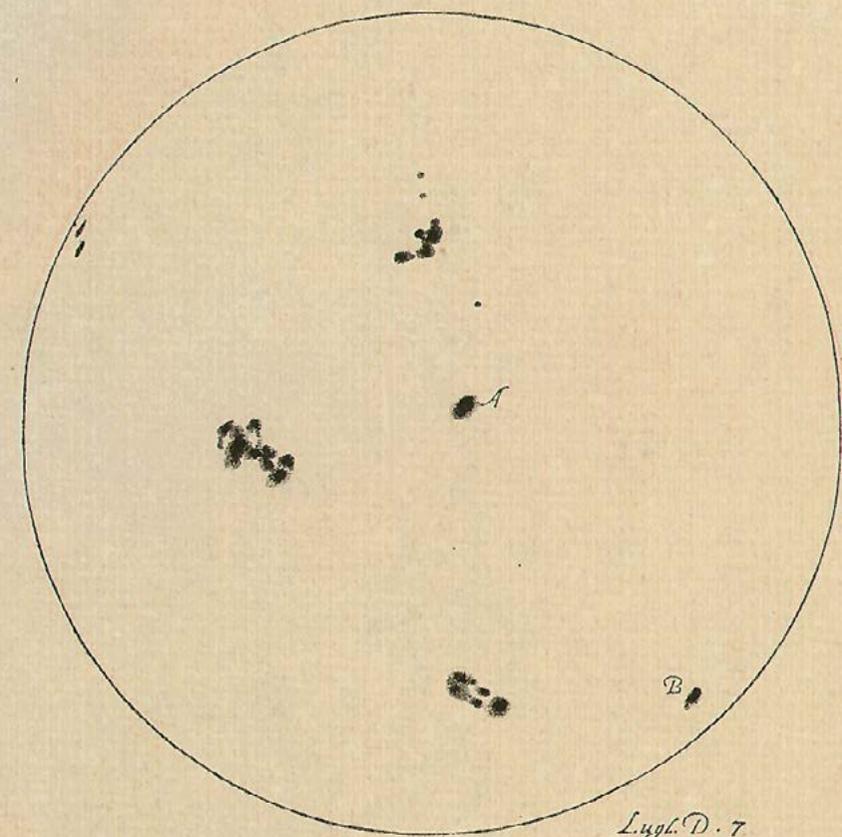
Ging. D. 16



Ging. D. 3



Ging. D. 23



Lugl. D. 7

Nesse caminho, que vai em direção contrária àquela tomada pelo curso do desenvolvimento das complicações mentais, os pensamentos sonhados ganham um caráter pictórico e acabam alcançando uma situação plástica que consiste no núcleo da 'cena de sonho' manifesta.

Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*

Gostaria de acrescentar mais um desvio para indicar como o trabalho dessa implicação digamos, *lacunar, inexata e negativa* (e, ainda assim, *viva*) da linha do desenho (da imagem e da escrita, por princípio ou resultado), tem lastros mais antigos, por exemplo, na intersecção entre arte e ciência, por outros desenhistas-pesquisadores. Nesse sentido, é notável o trabalho que o historiador da arte alemão Horst Bredekamp (1947) tem realizado, sobretudo, desde a década de 1990, ao recorrer a um tipo de relação da ciência com essa dimensão dupla do desenho.

Com um aparato interdisciplinar por excelência, incluindo a direção de diversas edições da obra de Aby Warburg, o trabalho de Bredekamp ganhou maior destaque a partir da publicação que apresentou sua *teoria do ato icônico* [*Theorie des Bildakts*, 2010]. Traduzida para o português pela editora portuguesa KKYM, em 2015, a obra ensaia uma “fenomenologia da imagem ativa”, ou da “imagem como ato”, marcando extensamente ao longo de diversas obras e períodos, as transformações estatutárias das imagens

de “Bizâncio e o iconoclasmo dos protestantes radicais”, até o presente, por razões que vão do uso “político das imagens” pelos aparatos tecnológicos, passando pelos “domínios militares”, pelas “ciências da natureza” e, por fim, à “jurisdicização das imagens”. Resume assim o autor em sua introdução:

Seja nos domínios da comunicação social, da política, da guerra, das ciências ou do direito, houve um desenvolvimento nas últimas décadas, que fez com que as imagens, antes consideradas, estimadas, incentivadas ou criticadas e, por vezes, censuradas como fenómenos secundários, sejam agora experienciadas e tratadas como elementos bem no centro da vida social. Deste modo, porém, agudiza-se um conflito, há muito latente, acerca do estatuto das imagens. Esse conflito resulta da contradição entre a suposição de que o conhecimento só tem fundamento após se ter abandonado o campo do sensível e do visual, e a convicção de que as imagens não só formam o pensar, mas também suscitam o sentir e o agir (2015:8-9).

Ao longo do percurso pela *teoria do ato icônico*, Bredekamp se dedica a análises particulares sobre o desenho. Mais especificamente em seu terceiro e último ato icônico (*intrínseco: a forma enquanto forma*), o autor elabora justamente sobre “a perspectiva múltipla do desenho” (2015:208), a partir da sobrevivência de uma planta em pergaminho de Donato Bramante, de 1505, da nova basílica de São Pedro, em Roma. A questão para o

autor é o fato de que esse desenho foi capaz de “fixar” uma solução “que não foi realizada mas que, apesar de tudo, desempenhou seu papel como *sketch act*, porquanto determinou a direção tanto do projeto ulterior como da construção” da basílica, calculando não aquilo que deveria ser edificado, mas desabado:

Os esboços de Bramante, nervosos e espontâneos, mostram *toda a qualidade performativa do desenho*, na sua forma mais extrema, já que, sem rodeios, dá rédea solta à pulsão destruidora [das preexistências]. Ao invés das posições dominantes, Bramante desenvolve – utilizando uma linha mais espessa – a forma canônica dos pilares em quadratura que hão de ser espetados como um pau na carne da basílica antiga, dando um claro sinal de que esta deveria desabar (2015:208-209).

Interessa-nos observar como Bredekamp se concentra no aspecto “energético do desenho”, capaz de “activar a dialética da destruição e da criação”. O mesmo valerá para certas transgressões de certos desenhos de arquitetura que o autor se valerá para apresentar uma certa contradição entre o desenvolvimento da perspectiva central e a sua impropriedade “para captar eventos sensuais que resultam da interação entre corpos e edifícios”, isto é, “sob o prisma de uma perspectiva plural”, ou “pluriperspéctica” (2015:211,214).

É do encontro com essa pluralidade da linha entre corpo e espaço, então, que Bredekamp chega ao seu limite “constituído pela tradição das linhas *serpentinatas*, que

remonta aos desenhos marginais de Dürer, continuada nas arquiteturas ‘dunares’ de Erich Mendelsohn, ou nos esboços do arquiteto Herman Finsterlin” e ainda à semelhança dos “esboços conceituais em que o filósofo Charles S. Peirce tentou, com perseverança, refletir a arquitetura dinâmica das suas ideias”. Segundo o autor, os desenhos de Peirce somam mais de 40.000 e permaneceram, salvo poucas exceções¹⁰⁴, praticamente sem dedicação especulativa. As variações da letra S feitas por Peirce podem ser pensadas como tentativas, para Bredekamp, de “gerar formas autônomas de pensamento”, que levam em conta “o jogo performativo das coisas, à luz do critério de corpos vivos”. Assim, os desenhos de Pierce “seriam os índices autoproduzidos, em parte casualmente originados, e por isto mesmo sintomáticos, de uma natureza sempre em movimento que se encontra, também, no movimento intelectual” (2015:212-13)¹⁰⁵.

A obra de Bredekamp se estende ainda sobre outros exemplos vivos da linha, ou dessa *inexata exatidão*, do desenho em consonância com a ciência, que vão do arquiteto Frank Gehry, a quem o autor dedicou um ensaio

104 O autor elenca em nota três estudos sobre Peirce como “filósofo desenhador”.

105 É impossível para mim não ceder à tentação de notar a semelhança (apoiando-me na liberdade comparativa de Bredekamp) entre a tradição das linhas serpentinatas, culminada no filósofo, linguista e também desenhista inglês Charles Sanders Peirce, e a também já tradicional escrita marginal e urbana desenvolvida no Brasil que chamamos de “pixação”, sobretudo, àquela desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro, chamada “xarpi”. Seria necessário uma análise mais demorada sobre a possibilidade de pensar os paradigmas do pensamento e da intuição associados ao desenvolvimento anárquico e negativo da pixação, que, vale notar, manifesta a mesma exata intersecção entre a escrita e o desenho.

completo chamado *Gehry desenha* (2004), a Charles Darwin, a quem dedicou outro trabalho, *Darwins Korallen* [Os corais de Darwin], (2005).

Além destes, notável também é seu ensaio *A capacidade cognitiva da linha em Galileu, Hobbes e Hooke* de 2002 (tradução e publicação de 2015, pela KKYM). Neste o autor proporciona uma viagem espectral às “imagens telescópicas de Galileu Galilei”, ao “espaço do Estado de Thomas Hobbes” até a invenção das “imagens de microscópio de Rober Hooke”, e suas duplas posições em relação ao visual nos processos cognitivos, que vão da “intuição à fórmula, da percepção sensorial à abstração”, “dissolvendo-se em uma simbiose emocionante” (2015b:18). Destaco, para concluir, uma das belas passagens em que Bredekamp descreve os desenhos das *Seis fases da lua de Galileu* (1609, Florença, Biblioteca Nacional Central, Manuscritos de Galieiu 48, fol. 28r.) até chegar à lucidez das suas *Manchas solares* (1612, Manuscritos de Galileu 57):

Galileu foi capaz de identificar a irregular superfície lunar, bem como as manchas no sol, não apenas porque dispunha de um telescópio. Foi antes o seu olhar artisticamente treinado que o fez compreender imediatamente aquilo que via, assim como foi a sua mão artisticamente exercitada que lhe outorgou a capacidade de objectivar o compreendido e de também registrar sensorialmente para os seus contemporâneos aquilo que não podia ser captado com o telescópio. Os desenhos conservavam uma espécie de representação da realidade capaz de

prender e de deslumbrar, não tendo comparação com as características do aparelho sensorial das pessoas. E como o desenho à mão constitui ao mesmo tempo um instrumento e uma prova do conhecimento, é então a capacidade de ver e de desenhar de um artista que determina a sua classificação como cientista (2015b:103,104).

O percurso pelo desenho que a obra de Horst Bredekamp nos conduz parece então não nos deixar esquecer a máxima de seu conterrâneo Friedrich Schlegel (1772-1829), de que “Toda arte deve tornar-se ciência. E toda ciência, arte”. Uma dimensão prática (e mágica) que com frequência se perde por algum dos nossos excessos acadêmicos, que insistem em recusar outros-saberes de forma equânimes dentro do debate intelectual e artístico. Cabe a nós, então, requalificarmos constantemente os sentidos desses contornos, a partir de suas incertezas, passagens, sonhos, desvios e estranhas formas de se apresentarem ao mundo.



N _

NHEMOMBARAETE REKO RÃ'I

Então eu trabalho assim e vou continuar. Só que vai ter que esperar muito tempo para receber a mensagem. Nhanderu verdadeiro demora. Não é todo dia que vem a mensagem. Por isso demora três a quatro dias para terminar todo o desenho. É assim que eu trabalho. Por isso, para fazer vinte, trinta desenhos, demora muito. A casa que eu faço também é verdadeira. Muita gente já veio conhecer aqui. Eu sei como que eu carrego a taquara, como que eu faço os feixes. Eu não uso prego, essas coisas. É tudo amarrado com cipó, tudo isso eu mostrei e é verdade.

Por isso meu trabalho faz bem para todas as pessoas, para saberem e conhecerem. Não é fácil para mim fazer o desenho, porque se não chegar a mensagem para mim, eu não trabalho. Preciso esperar chegar a mensagem. Se não chega a mensagem, eu faço outros trabalhos. Se eu estou fazendo outro trabalho e chega a mensagem, eu tenho que parar, sentar e fazer o desenho. Tenho que deixar de fazer meu outro trabalho. Por exemplo, enquanto eu construía essa casa e chegava a mensagem, eu tinha que sentar e fazer o desenho. Só que às vezes eu penso muito. Às vezes eu como e às vezes não. Já não tenho hora certa, tudo isso eu passo, não como o *jurua*. Eu trabalho para o mundo porque é trabalho que Nhanderu fez. Então Nhanderu, quando trabalhou aqui na terra, foi assim mesmo. Às vezes ele come e às vezes não. Porque essa terra é muito grande, ele tem que plantar alguma árvore, fazer água, fazer bichinho. Então ele trabalhou muitos anos para fazer esse mundo inteiro. Também é assim meu trabalho.

José Verá. *Nhemombaraete Reko Rã'i: fortalecendo a sabedoria*, 2021.

O _ ORGÂNICA

Narradora: Essa pintura, parte de uma série que Lygia Clark fez em 1954, é chamada de *Descoberta da Linha Orgânica*.

Connie Butler: O que não é óbvio sobre essa pintura à primeira vista é que ela é uma pintura dentro de uma pintura, que a tela pequena está colocada dentro de sua moldura. E a moldura faz parte do trabalho. A linha orgânica a que ela se refere no título é na verdade o espaço em torno da pintura, o espaço entre a pintura e sua moldura. Portanto, o orgânico se refere, na verdade, a esse espaço intermediário.

Narradora: Em uma palestra em 1956, Lygia Clark disse: “O artista também pode investigar linhas que funcionam como portas, como conexões entre materiais, como tecidos, etc., para poder modular toda uma superfície.”

Luis Perez-Oramas: Portanto, o motivo pelo qual ela chama a linha orgânica de “orgânica” não é porque ela se parece com uma curva ou uma linha inspirada biologicamente. Não... É porque ela dá a você a possibilidade de olhar no interior do corpo da pintura. É porque ela é feita como uma incisão no corpo da pintura. Portanto, ela funciona como uma abertura para o organismo da pintura.

Lygia Clark: *The abandonment of Art*, 1948-1988, MoMA - <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>.



7

beccules



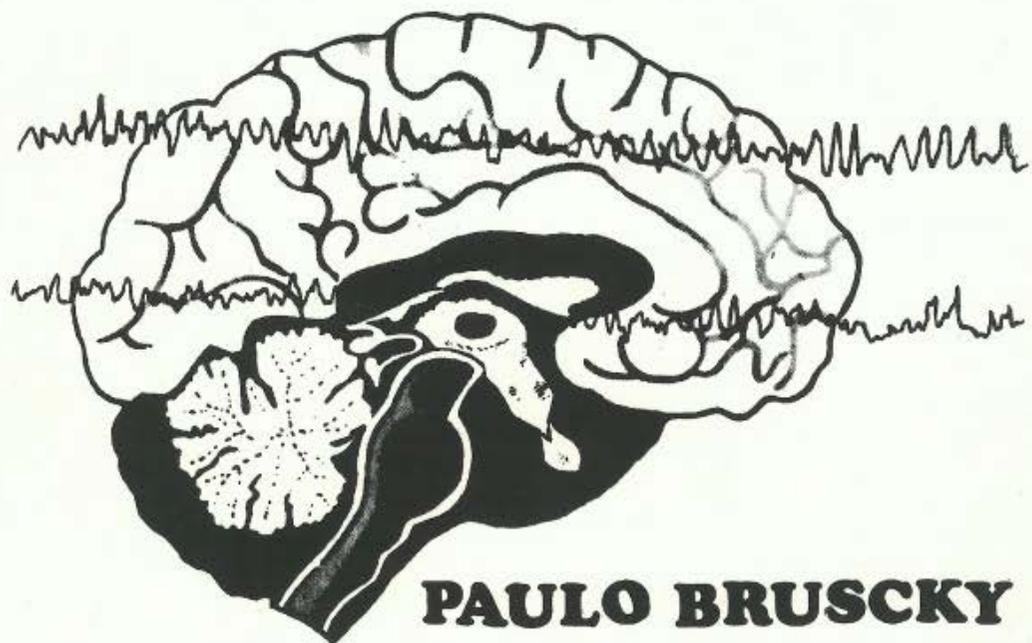
Casa especial de fios

De frente da Imperial
Avenida Copacabana

pensar em escrever
como se
desenha

)

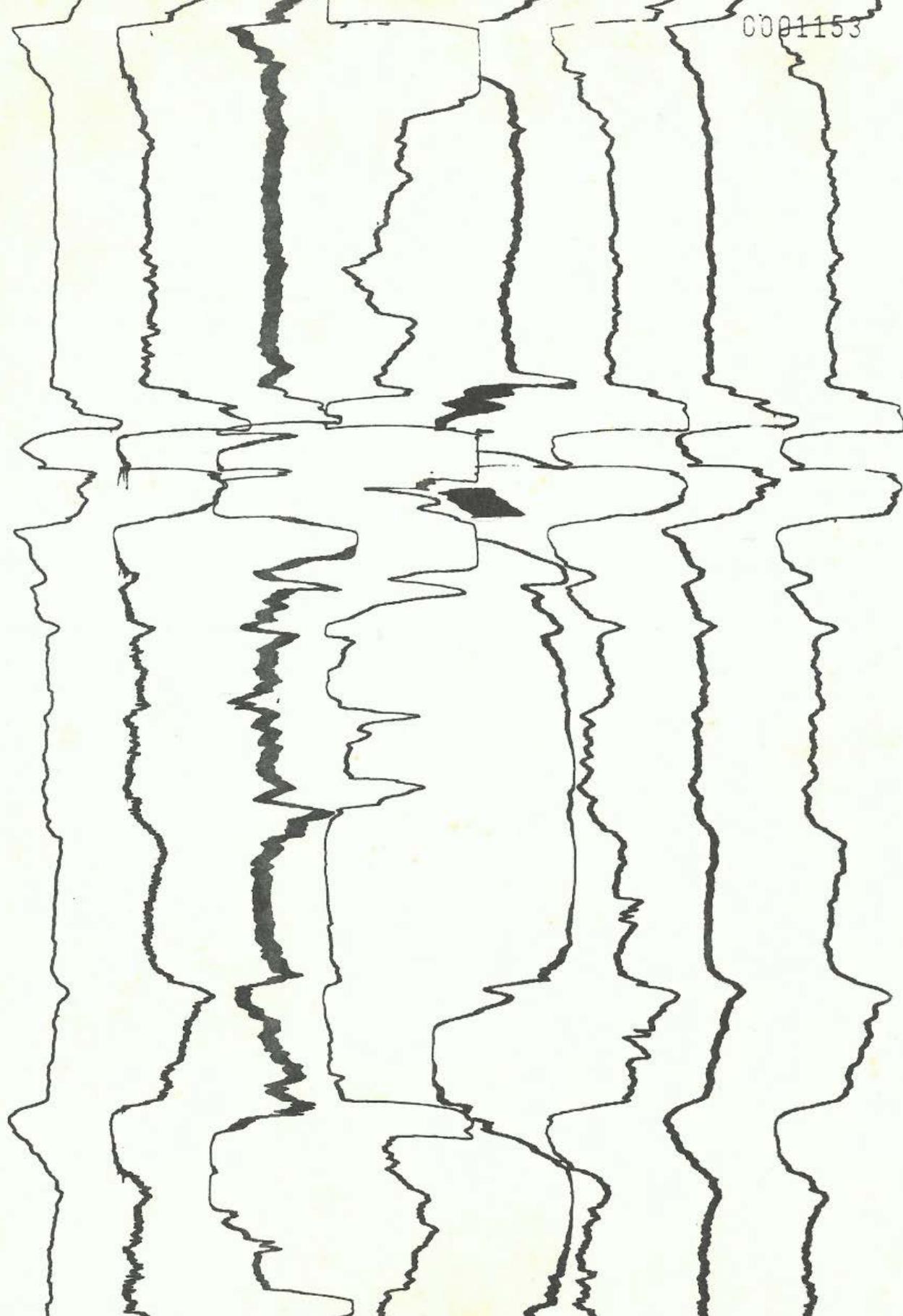
**O MEU CÉREBRO
DESENHA ASSIM**

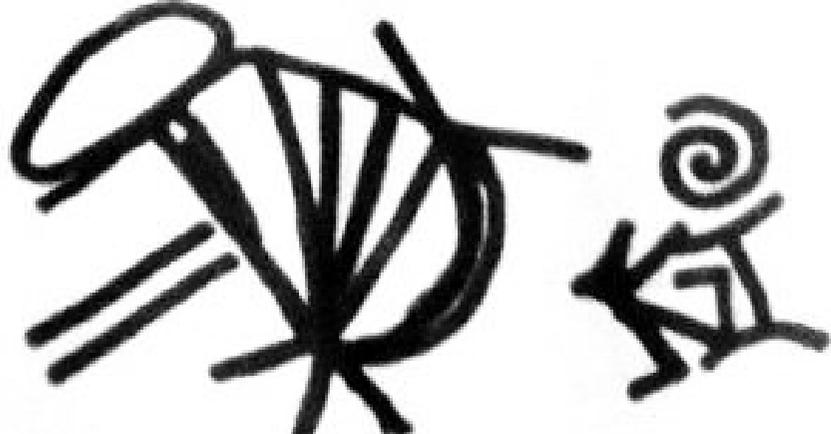
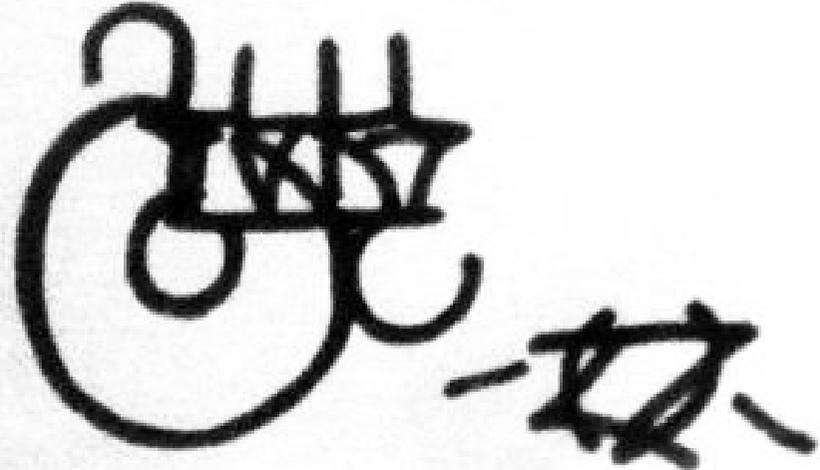


PAULO BRUSCKY

**RECIFE
1976**

0001153





Nunca este limite é presentemente alcançado, mas sempre o desenho acena para esta inacessibilidade, para o limiar onde não aparece senão ao redor do traço, o que ele espaça, delimitando-o, e que portanto não lhe pertence. Nada pertence ao traço, e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio “rastro” [“tracé”]. Nem mesmo nada nele participa. Ele não toca nem junta senão separando.

Jacques Derrida, *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*

O tópico da *escrita* com o *desenho*, portanto, não só a partir de Paul Klee, vale reforçar, ultrapassou em muito os limites apenas do campo das artes visuais e sua importância é incontornável para grande parte do debate estético do século XX¹⁰⁶. No bojo desses debates, muito se especulou em torno da proximidade entre o pensamento, a escrita e o desenho. Seria possível traçar um panorama evolutivo já bastante conhecido que vai das origens da escrita na antiguidade até a modernidade, nas obras de Mallarmé, Apollinaire, Jean Cocteau e Antonin Artaud ou, por exemplo, à experiência da poesia visual e concreta no Brasil. Mas estou interessado em outro caminho. Talvez o inverso, o de pensar, justamente, a existência de uma anterioridade comum do gesto *pictográfico* pertencente à escritura, fora de uma chave de leitura exclusivamente formal ou semiótica. Em outras palavras, pensar sobre a suposição de que nunca deixamos de desenhar, de certa maneira,

106 Notável neste sentido é o trabalho *Crescent Moon over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee* (2009), de Stephen H. Watson.

enquanto escrevemos.

Para dar contornos mais precisos desse lugar até comum dos limites da correspondência entre desenho e pensamento, e por consequência avançar na condição de participação quase sempre, digamos, marginal do desenho no progresso de uma teoria do conhecimento, à despeito da escrita, gostaria de abrir uma aparente primeira exceção para o elenco de *artistas que escrevem* citados até aqui e incluir um filósofo *stricto sensu*. Digo aparente exceção pois, do meu ponto de vista, no caso do filósofo, foi alguém que também desenhou. Isto é, por meio da escrita, aproximou-se do desenho tanto quanto pode, nos limites dessa possibilidade. Escreveu sobre desenho, pensou o desenho e sua relação com o pensamento como, talvez, nenhum outro profissional desta natureza e com tal discernimento e gravidade.

Gostaria de supor que os contornos de Jacques Derrida sobre o desenho¹⁰⁷, arriscaria dizer, e de sua teoria escritural em geral, aconteceu justamente sobre um *não-saber*. Por *não saber desenhar*, escreveu como se desenhasse. Pensando em desenhar, desejando (ou invejando, como veremos) o *saber* do desenho (o que pode parecer um duplo pleonasma), Derrida escreveu. E escreveu talvez como o que compreendia ser da ordem do desenho, com

107 Recorrer ao texto derridiano pode parecer um anacronismo exagerado para o percurso proposto até aqui, mas vale acrescentar que o interesse sobre a matéria do desenho já era objeto de reflexão do filósofo desde os anos 1960, em *Gramatologia*, por exemplo, ou antes, em sua infância, como ele mesmo narra em *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*.

sua melhor virtuosidade. O registro dessa hipótese está, especialmente, em *Memórias de Cego: o autorretrato e outras ruínas*, 2010. Texto fruto de uma curadoria realizada pelo filósofo a partir do acervo do Museu do Louvre, a convite de Jean Galard, entre Outubro de 1990 e Janeiro de 1991.

O texto é uma espécie de “acerto de contas” do filósofo com o desenho. Derrida aceita o convite para escrever senão intimidado pela angústia enferma, pelo ciúme do irmão copista¹⁰⁸, ferido por pensar que nunca saberia “*nem desenhar nem olhar um desenho*” (2010:43). Não sabendo desenhar, portanto, parte para o enfrentamento dessa matéria por princípio negativa, como partiu de costume para a sua própria matéria metafísica, com um “desejo fraticida”. Fazendo aquilo que o desenho do irmão talvez nunca tenha feito, *escrever sem modelo*. Em sua oportunidade de reparação, não deixa pedra sobre pedra:

Como se, nas vezes do desenho, ao qual o cego em mim renunciou para sempre, eu fosse chamado por um outro traço [*trait*], por esta grafia de palavras invisíveis, por este acordo do tempo e da voz a que se chama verbo – ou escrita. Substituição, portanto, troca clandestina: um traço para o outro, traço por traço. Falo de um cálculo tanto quanto de uma vocação, e o estratagema foi quase deliberado. Estratagema, estratégia, tempo de guerra. Palavra de ordem fraticida: *economia do desenho*. Do desenho visível, do desenho enquanto tal, como se eu

108 “As suas obras, devo dizê-lo com toda a fraternidade, não eram senão cópias” (2010:45).

tivesse dito a mim mesmo: eu, eu escreverei, votar-me-ei às palavras que me apelam. E mesmo aqui, vedes bem que eu ainda as prefiro, traço em redor do desenho, fiozinhos de língua, ou antes teço, com a ajuda de traços, travessões e letras, uma túnica de escrita onde capturar o corpo do desenho, mesmo à sua nascença, comprometido como estou em compreendê-lo sem artifício, porque, verdade se diga, tudo isto nos chega, não é assim, num movimento de olhos [*yeus*] e de velhos [*vieux*], pelos deuses [*dieux*] e pelo dois [*deux*], pelo luto [*deuil*] e pelo duelo [*duel*] (...). (Não se trata aqui de ceder à jubilação lúdica, nem de manipular vitoriosamente palavras ou vocábulos. Pelo contrário, ouvi-los ressoar por eles mesmos no fundo do desenho, por vezes mesmo como a sua pele; porque o rumor destas sílabas brota antecipadamente dele, bocados de palavras parasitam-no, e para aperceber esta assombração, temos de nos entregar aos fantasmas do discurso fechando os olhos)” (2010:45,46).

É com este tom, digamos, engrossado, uma espécie de romance teórico (a filosofia derridiana também não deixa de ser uma desejante literária), construído por um diálogo (consigo mesmo, um duplo de si próprio da operação reflexiva do desenho e, sobretudo, narcísica¹⁰⁹), caleidoscópico, barroco, trágico e aparentemente enlouquecido, que Derrida arquiteta sua tarefa filosófica, curatorial e, sobretudo, afetada pelo desenho. Não

109 Derrida, entre outros pensadores, empenhou-se para desconstruir a imagem patológica de Narciso. O trabalho da filósofa Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, neste sentido, é exemplar: “O que vou, pois, evocar com o máximo de phantasia possível, ao lançar-me eu própria numa operação imagética é o cenário que instaura simultaneamente a impossibilidade de se ver, o nascimento da imagem como operação de retração, a identificação de si na dissemelhança e a necessidade do apoio do mundo para existir fora dele, à distância dele (...)” (2015:35).

exatamente fechando os olhos, seu texto parece ser guiado com muita necessidade por aquilo que encontrou à plena luz, nos desenhos elencados para a exposição (do contrário, talvez não seria possível uma certa percepção “ilustrada” do texto).

Mas o que Derrida enfrenta categoricamente mesmo e de forma incontornável, além dos próprios arredores também de sua sobrevivência com o desenho, é a própria impossibilidade da válvula de escape narcísica e iluminada da visibilidade do pensamento que o autor acusa desde o *eidos* platônico, a ideia como *metáfora óptica*, um *contorno visível*. De outro modo, a preocupação da obra derridiana está naquilo que não podemos *ver* ou *saber* e na não garantia da promessa ocular ou fonética da escrita e do pensamento. Os autorretratos e os desenhos de cegos figurariam em *Memórias de cego* este “pensar em não ver”¹¹⁰: “Em todo caso, o que é certo é que “pensar”, essa zona, esse ponto cego de nosso vocabulário, “pensar” *a priori* não se reduz nem ao saber, nem ao conhecimento, nem à consciência, nem à razão” (2012:74).

De fato, Derrida parece *não saber ver os desenhos*¹¹¹ e sua questão em *Memórias de Cego* é sempre outra. E, mesmo

110 Título da conferência pronunciada por Jacques Derrida em Orta, na Itália, em 2002 e que dá nome à coletânea de textos e entrevistas publicada no Brasil em 2012, *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004).

111 “Quando vou na direção das palavras para falar do desenho ou da pintura, é também uma maneira de fugir do que sei que não posso dizer a respeito do próprio desenho” (2012:164).

não sabendo, foi capaz de ver o que uma própria teoria do desenho ainda não havia sido capaz de ver, de fato, nos desenhos mesmos, o seu *outro lado*, o *negativo*, a cegueira constitutiva de sua *reflexão especular*:

O traço é o que separa, diferencia, é o intervalo, e enquanto tal não é visível. Ele excede a oposição tradicional em filosofia entre o sensível e o inteligível. A experiência do desenho é por excelência uma prova dessa invisibilidade, contrariamente ao que se costuma dizer, uma vez que o desenhista é frequentemente apresentado como aquele que vê (2012:158, 159).

O maior êxito de Derrida neste caso, para prosseguir no que estou tentando anotar no avanço sob a condição de um *desenho vivo*, talvez seja o entendimento de que a linha (*traço*) sempre foi um equivalente antigo à língua. Não naquilo que ela significa, ou figura, mas sobretudo no que ela separa, diferencia (e, poderíamos acrescentar, sobrevive): “E foi por aí que, incessantemente, fui levado a reconduzir minha preocupação mais antiga e mais geral com o traço da escrita, com a linha da escrita na medida em que consiste em rede ou sistema de traços diferenciais” (2012:165). O que quer dizer, até onde sou capaz de compreender, que Derrida encontra na atividade do desenho um outro recurso material, talvez mais radical do que a escrita (por isso sua *re-volta* para com o desenho), capaz de superar as dicotomias de origens platônicas, o dia e a noite, entre o sensível e o inteligível, o visível e o invisível, e, sobretudo, que perseguem e

dissimulam o problema da experiência e do pensamento, em seus próprios termos, e não dizem respeito apenas a uma questão do olhar (experiência legada com exatidão, como vimos, desde o renascimento e impregnada até os dias atuais à nossa compreensão sobre o desenho).

Há aí [*no desenho*], portanto, uma experiência do segredo, isto é, do que se mantém em retiro relativamente à visibilidade, relativamente às luzes, relativamente ao próprio espaço público. No fundo, se nos ativermos à equação entre o espaço público, espaço *tout court* e o aparecer à luz (...), então o que acabo de dizer do traço traçante, do rastro do traço, não pertence inteiramente ao espaço público, ao espaço das luzes nem tampouco, portanto, de certa maneira, ao espaço da razão. O que não quer dizer que isso pertença a alguma obscuridade, que gere obscurantismo, ou que pertença à noite. Mas também não vem ao dia. Em todo desenho digno desse nome, naquilo que faz o traçamento de uma desenho, um movimento secreto, isto é, separado (*se cernere, secretum*), irreduzível à visibilidade diurna. (...) Trata-se aí de um singular princípio de resistência ao político tal como ele é determinado desde Platão, desde o conceito grego de democracia até as Luzes. “Alguma coisa” aí resiste por si mesma sem que tenhamos que organizar uma resistência com partidos políticos (2012:88).

Isso que resiste como falta à vista, em “segredo”, para Derrida, talvez possa continuar nos conduzindo em nossa tese sobre a atividade do desenho como sobrevivência, resistência e revolta incessantes¹¹². Mas sem o alibi do

pensamento enquanto operador exclusivo da razão e sem os falsos jogos de oposições retóricas (imagem e palavra, escrita e desenho). E sem a autoridade da *ideia* como “saber” imposto pela condição exclusiva do olhar. Talvez agora, por fim, possamos caminhar com o desenho não apenas por aquilo que ele nos dá a ver, mas também, ou mais, por aquilo que ele guarda em segredo e esconde *na ponta da língua*, percorrendo suas linhas, tateando, como se salivando. Talvez seja necessário compreender o desenho como *desejo*, efetivamente.

Nesse sentido, além dos muitos caminhos possíveis de se pensar essa dimensão *desejante* do desenho, gosto de cogitar que essa relação sempre esteve, de certa maneira, intimamente camuflada, reprimida, e, até mesmo, recalcada na própria palavra desenho, no próprio prefixo DE-, que, em geral, se refere a esse *signo* que se duplica em um “dentro” ou um “fora”, mas, também, como uma marca negativa, presente ou ausente, de algo que não está mais ali, ou que já esteve, como índice que instala a diferença, de uma origem que não é passível de ser reconstituída, senão pela aproximação, pelo contorno aproximado, pelo toque ou pelo acontecimento do desenho na experiência mesma, perceptível, com e do mundo ao redor.

112 “A economia do desenho, portanto. O desenho volta sempre. Alguma vez se renuncia? Alguma vez se faz o luto do desenho? A minha hipótese de trabalho significava também: trabalho do luto (Derrida,

2010:46).”

An aerial photograph of a forest floor, showing a dense layer of fallen leaves and twigs in various shades of brown, tan, and grey. The texture is intricate and organic, with some larger, darker patches of what might be moss or decaying matter. The overall composition is a complex, natural pattern.

P _

POLINIZAÇÃO

Quando uma abelha pousa em uma flor para sugar seu néctar, leva sem “interesse” para outra flor minúsculos grãos de pólen que grudam em seu corpo e patas e que podem se desgrudar de seu corpo durante o voo ou, quando ela pousar em outra flor, cair longe do estigma. No entanto, como essa operação é multiplicada por uma multidão de abelhas, eventualmente alguns grãos resistem ao voo e caem, acidentalmente, sobre o órgão feminino de outras flores, que devolvem graças recebidas com mais flores. O vento, o mesmo vento que pode fazer uma ponte se contorcer até a catástrofe, também ajuda nesse transporte, assim como pássaros, besouros ou morcegos, mas todos eles juntos não chegam perto dos 84% de toda a polinização do planeta pelos quais as abelhas são responsáveis, o que faz a abelha uma “operadora na produção do que é vivo” (Moulier-Boutang, 2021, p. 144). (...) Não basta uma abelha, como não basta uma flor, para que ocorra polinização, pois esta depende da criação de redes cooperativas que engajam milhares de abelhas em trânsito *sim-biótico* por milhares de flores. Como subproduto desse “acaso imprevisível ao nível do indivíduo”, a polinização cruzada conjuga desinteresse, gratuidade, espontaneidade e devolução, atributos inerentes às relações ressonantes, apesar de não serem decorrentes de identidade de frequências acústicas ou de afetos. É um tipo particularíssimo de uma ressonância cruzada que, como outros sistemas ressonantes, também gera um *plus*. Esse *plus* que a polinização adiciona à cadeia de “interesses” postos em marcha não é quantificável nem monetizável, como tampouco é totalmente previsível e mensurável a energia que transita entre duas cordas vibrando por ressonância. Esse *plus* é, justamente, a energia de caráter *relacional* criada entre as partes de um sistema ressonante, que aumenta suas potências individuais sem fundir suas identidades. Contudo, ao não vibrarem em um meio abstrato e de resistência zero, essas cordas ou quaisquer corpos envolvidos em um sistema ressonante sofrem efeitos abafadores do meio concreto em que vibram, além de serem sensíveis ao conjunto de forças que, ao lhe oporem modos vibratórios de cancelamento, dissipam, em diferentes medidas, parte ou a totalidade de sua energia.

Tato Taborda. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*, 2021.

Por que *devir quilomba*? *Devir*, conceito que pressupõe mudança, acrescido da palavra “quilomba”, evoca as condições históricas que produziram a feminização da ideia de quilombo, possibilitando a visibilidade contemporânea das mulheres quilombolas na luta pela terra. Vale destacar que o processo de feminização não pode ser confundido e identificado com a palavra “mulher”, mas diz respeito à valorização de aspectos culturais atribuídos à cultura feminina, como a ética do cuidado de si, do outro e do espaço onde se vive. Uma vez estabelecida a relação entre os dois termos, enfatizo que *devir quilomba* diz respeito à necessidade de construirmos um *vir a ser* que se opõe à naturalização do modelo masculinista de fazer política e de viver orientado por violência, individualismo e competição. Sigamos pelas trilhas das condições históricas e da singularidade das práticas em torno do *devir quilomba*.

Historicamente, até o início da década de 1990, a palavra “quilombo”, atávica à experiência de Palmares, era identificada como um ato de resistência pensado nos termos da cultura masculina (guerra, violência, virilidade). Falar de quilombo significava tratar dos heroicos atos de homens como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba, Manoel Congo, entre outros. Em 1988, quando se estabeleceu na Constituição Federal o direito territorial dos chamados “remanescentes das comunidades de quilombos”, a resistência quilombola era pensada, com raras exceções, por meio de uma perspectiva masculina e bélica.

(...)

Sobre os significados de quilombo, as mulheres e as práticas culturais identificadas como femininas foram sendo, aos poucos, selecionadas como os novos símbolos da terra. Esse processo se reforçou conforme, na batalha discursiva, passaram a ser reivindicadas as relações que se estabelecem como o território, e não apenas comprovações materiais e arqueológicas da origem histórica do grupo.

Mariléa de Almeida. *Devir quilomba: antirracismo, afeto e política nas práticas de mulheres quilombolas*, 2022.



salivar
a linha _

, b a b é l i c a









onstruída; sobre a mesma
e animals, catalogue them.

homens subiram a montanha
they took off the mountain

Nasceu a linha que traça na página a direção da escrita e também a linha que delimita o espaço de cada coisa ou pessoa.

Lygia Clark, *Meu doce rio*

Nada é interno, nada é externo, pois o que está dentro está fora.

Johann Wolfgang von Goethe

Sevimos que o desenho guarda certa simultaneidade em relação à escrita, ou à própria constituição da linguagem, se desenhamos de algum modo enquanto escrevemos, pensamos, desejamos e, em última instância, falamos, agora gostaria de retornar ao limite desta própria tese. Isto é, de que o desenho opera em nossa própria sobrevivência, enquanto vivemos. Proponho este decurso, por meio, digamos, de uma aproximação contemporânea do nosso objeto, que se estenderá ao limite nos próximos trajetos deste texto.

Por entre as duas principais dimensões do desenho esboçadas até aqui é possível traçar uma terceira via então, que se situa não exatamente no meio do caminho mas que circula de um extremo ao outro permanentemente, em movimento contínuo, processual e elíptico. Normalmente, essa é a compreensão que os artistas tomam do desenho. Seu sentido é pendular, ora mais racional, ora mais intuitivo. Seu desenvolvimento é atento ao acaso. Diria, em resumo, que é um desenho possibilitado pela atenção ao desejo. Sua característica formal é intermitente,

anacrônica, heterogênea e multidimensional, no tempo e no espaço. Um *desenho vivo*, portanto.

Ao longo do que foi a experiência do *Festival Desenho Vivo* (2021), tivemos uma série inumerável de testemunhos dessa dimensão viva do desenho. Vale dizer que o encontro contou com a presença (concreta ou virtual) de aproximadamente 80 artistas, de diversas regiões do Brasil e da América Latina. O conjunto de atividades foi dividido entre três grandes núcleos, excetuando abertura, encerramento e apresentações musicais paralelas. Um grupo de seis webinários onde artistas e curadores foram convidados para reunir grupos de trabalho em torno de temas disparadores para se pensar o desenho contemporâneo (corpo, casa, cidade, natureza/mulher, política/herança afro-brasileira e linguagem), desdobrados diante de cada área de interesse e pesquisa dos convidados. Artistas residentes em Brasília foram convidados a conduzirem oficinas com temáticas livres nos jardins do CCBB, para um público amplo e heterogêneo. Cerca de dois mil inscritos participaram dessas atividades que trataram o desenho sob diversas perspectivas conceituais e formais: modelo vivo, botânica, desenho no espaço, paisagem, arquitetura, natureza, memória, dança e quadrinhos foram alguns dos temas destes ateliês. O terceiro núcleo se configurou em uma mostra de animação com uma curadoria própria de vinte filmes brasileiros em curta-metragem e debates com os diretores.

Para recuperar apenas uma atividade desse grande

encontro, gostaria de traçar alguns apontamentos ao ato que se tratou do evento de encerramento oficial do festival, dedicado ao lançamento do catálogo após dois meses do término efetivo das atividades presenciais e virtuais do projeto, ocorrido nos jardins do Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, no mês de setembro. Esta ocasião não seria digna de nota caso não tivéssemos tido o privilégio de realizar uma performance do artista paulistano Carlito Carvalhosa¹¹³, falecido poucos meses antes da realização do festival, como homenagem, tributo e por recomendação do nosso convidado de honra para a abertura do festival, o curador, historiador da arte, poeta e generoso amigo, Luis Pérez-Oramas¹¹⁴.

Realizada pela primeira vez no Brasil, a obra *Rio* havia sido estreada em Nova York, no *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden* do MoMA, em 2014. Baseada no texto “meu doce rio”, escrito por Lygia Clark, em 1975, trata-se de uma leitura coletiva e pública do texto impresso em uma longa fita confeccionada de tecido. O desejo e a possibilidade de incluir a obra na programação do *Festival Desenho Vivo* surgiu no contexto das conversas preparatórias sobre a curadoria com Luis Pérez-Oramas, responsável pelo convite ao Carlito para compor esta ação

113 Carlito Carvalhosa faleceu no dia 13 de maio de 2021, aos 60 anos.

114 Preciso registrar que a participação de Luis Pérez-Oramas se estendeu em muito ao recorte para o qual foi convidado, de modo que eu, particularmente, e o próprio festival, somos infinitamente gratos e devedores de seu conhecimento. Luis participou ativamente do desenho curatorial, em encontros e conversas virtuais que tivemos ao longo de dois meses anteriores à abertura, discutindo temas relacionados à sua apresentação e aos meus objetivos com o projeto.

então inédita no contexto da retrospectiva de Lygia Clark no MoMA.

Para nós, a ativação dessa obra fundamentava um dos motivos centrais da formulação que esboçávamos ali sobre o desenho para essa espécie de concerto de vivas vozes. Para Oramas, faria ainda mais sentido, tinha a ver com suas reflexões do ensaio que vinha trabalhando, também sobre uma sobrevivência acidental e *transfigural* das imagens. Em suas palavras:

a suspeita segundo a qual a ideia – e a prática – da imagem enquanto objeto reflexivo e autorreflexivo que parece desprender da fábula de Eco e Narciso, se posso acrescentar, à fábula gêmea de Salmacis e Hermes Afrodite, outro regime de imagem, isto é, a possibilidade de uma imagem emergente e transfigurante, sobrevivente e total, fusional e figurável que, devido ao acidente ekfrásico em que a estatua de Hermafrodito foi identificada como uma serpente, poderíamos chamar, aqui, uma imagem réptil (2021:21,22).

Este trecho retirado de seu belo texto, presenteado para o catálogo do festival, intitulado *Imagem réptil: notas sobre Narciso e Hermafrodito*, Oramas nos conduz com sua reflexão em torno de um regime fantasmático da imagem (e da linha) que logo aproximamos àquilo que estávamos desenhando propriamente juntos. Daí o encontro inevitável, o traço e a trança, da imagem réptil com o desenho vivo. A saber: “o que a linha sinuosa e réptil que Hermes Afrodite nos revela não é tanto uma linha como um fantasma: (...)”

não é a linha que nos interessa tanto quanto, melhor, uma fantasmática da linha” (2021:41). De outro modo, para resumir, o que amarrou o festival à obra *Rio de Carlito Carvalhosa* (e por consequência, o que a amarra e cruza-a de forma inseparável à esta tese) foi sua capacidade de transtornar a própria aparição que é a obra de Lygia Clark. Oramas anota e sintetiza assim, neste que poderia ser um dos mais importantes resumos já escritos sobre a espessura viva da linha, permito-me citá-lo extensamente:

A linha de que estamos falando é aquela que não aceita distinções entre o que ela marca como interioridade ou exterioridade: a linha de *Moebius*, como aquela de *Caminhando*, na obra de Lygia Clark. Linha sem *sexus*, sem separação, contínua, engendradora, na qual nada se extrai ou se acrescenta. Linha restante, linha residual, linha viva.

Acontece que o Brasil tem a sorte de ter sido o lugar onde, através da obra de Clark, a linha como conceito e como ato, como gesto e como fantasma, se multiplica alcançando – ousado dizer – o *status* de uma categoria transcendental: linha que em nenhum caso é apenas uma linha literal e que se torna o início do engendramento, da enteléquia, da *entelekheia*: possível entre os possíveis, e puro figurável.

Essas linhas eram três, ou casualmente foram seus três primeiros nomes: linha orgânica – não/linha, implícita – na qual a realidade se manifesta como separação e abismo; a linha do *Caminhando*, uma linha contínua e explícita que procede da redução da sua entidade material ao seu estado *inframince*, em que não é possível distinguir o interior do exterior da linha e que se manifesta como sobra e dejetos, uma linha desfeita, empobrecida, acúmulo de matéria que não resulta de nenhuma outra matéria adicionada e que não sofreu nenhuma matéria extraída, tanto

por extensão quanto por volume. Finalmente, em 1974, aquela linha que surge do corpo de um jovem deitado na proposição chamada *Baba antropofágica*: um fio de linha molhado de saliva em que Lygia Clark afirmava perceber uma extração da barriga e que serviria de pretexto para chegar a essa conclusão: que não era o fantasmático do corpo e nem o próprio corpo que a interessava. Esse fio, como tal, também é uma não-linha, literalmente orgânica. Essa linha, por si só, não acrescenta nenhuma matéria à linha, exceto pela espessura infinitesimal de saliva que a umedece (2021:41).

A passagem dessa linha figurável para uma linha orgânica, para uma *não-linha*, arriscaria até dizer: para uma linha virtual; e que aqui estamos chamando estrategicamente de *vocal* ou *viva*, é talvez nosso ponto nevrálgico. Essa linha, mais do que traçada, é evocada. E a sua presença se constitui mais por sua ausência. Ou seja, seu aspecto preponderante é *negativo*. É a marca daquilo que Oramas tratou sobre o *abandono da arte* na obra de Lygia, em *Lygia Clark: If you hold a Stone, Fractura del cuerpo y archè de la pintura* (2014)¹¹⁵. Em suas palavras: “Talvez Lygia Clark, para abandonar *em sua obra* a arte, tornou possível que esta existisse como espaço negativo dentro da arte mesma: talvez a investigação de Lygia Clark, ou sua obra, consistiu em fazer então a engenharia da ausência da arte dentro da arte mesma”.

.....
115 Texto publicado no catálogo da exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* - MoMA, e enviado a mim no original em espanhol.

Vale notar que Luis escreve seu texto como uma espécie de antítese a uma leitura genérica da obra de Lygia baseada em uma divisão comportamental inconciliável da artista frente aos supostos dois momentos de sua obra: o primeiro, mais convencional, da pintora das formas e o outro, que abandonaria as formas para as ações e atuações relacionais. Oramas, inversamente, opta por uma leitura que “não deixa de ver formas nas proposições relacionais” de Lygia, remetendo-nos à própria voz da artista e para aquilo que sempre foi o “problema” da sua obra: “Todo meu processo foi tentar juntar arte e vida e às vezes quando me ocorre uma percepção bruta da vida, é o abismo. Abismo – temática das minhas últimas proposições e das anteriores também”. Para Luis Pérez-Oramas, portanto, esse espaço do abismo que não cessou de ser marcado na obra de Lygia Clark, que confundia a origem e a ausência da sua pintura, revela-se mais como sintomas de ordem existenciais, “para não dizer metafísicos”, coincidindo com o que a artista dizia encontrar em uma “realidade em que a obra de arte se expressa como um objeto vivo, como você e eu”¹¹⁶.

Uma ressalva importante a ser feita é que embora a *linha orgânica* nos envie quase diretamente para aspectos “orgânicos”, no sentido de que seria uma linha realizada/traçada com materiais desta natureza, Oramas observa que ela não tem necessariamente esta acepção. Segundo

116 Clark, 1997 (Tapiès), *O vazio-pleno*, 112.

o autor: “São orgânicas porque seu lugar é o organismo material onde existem: não procedem de fora, não vêm a ser traçadas como abstrações artificiosas; têm lugar ali mesmo o que *horadan* ou separam” (2014:28)¹¹⁷. Esta ressalva nos auxilia, em parte do nosso esforço de compreensão, a respeito de um *desenho vivo* (embora não pretendo e não posso circunscrever com exatidão suas possíveis significações teóricas e, sim, apenas alguns de seus aspectos ressonantes), no sentido de que esta dimensão viva do desenho não necessariamente diga respeito a suas aparências excepcionalmente *animadas*. De outro modo, *desenho vivo* diz mais respeito às condições de sobrevivência com e por meio das diversas acepções de traçamento da linha também com e por meio do corpo; e, por extensão, as condições de sobrevivência destas acepções de traçamento como um próprio corpo, e acrescentaria, diante das suas mais distintas naturezas. É o que, de certa maneira, Oramas conclui sobre uma funcionalidade também da linha orgânica para a pintura:

Em outras palavras, a linha orgânica funciona também como uma linha *mnemônica*: repentina e inesperadamente nos recorda que a pintura é, e há sempre sido, um corpo; um corpo que existe entre nós e os outros, como outro corpo; um corpo destinado a alojar outros corpos, sendo assim em suas *figuras*; e, por fim, nos recorda também, potencialmente, que a vida se despreza, se atualiza, se materializa, se presentifica através da separação, da falha, da ausência, da descontinuidade, da interrupção. (...) É presumível pensar então que cada vez que Lygia “descobriu” em suas operações formais a realidade inevitável, percussiva, grávida do

117 Todas as traduções do mesmo texto são minhas.

corpo da pintura em suas “linhas orgânicas”, estas funcionaram como indícios de outro corpo, como *vindicações* do próprio corpo, e do nosso próprio corpo (2014:28).

Para retomar nosso ponto inicial (e parcialmente final), ocorre que a obra reanimada de Lygia Clark por Carlito Carvalhosa, no encerramento do festival desenho vivo, sua “linha orgânica”, sua “não-linha”, ganhou mais uma evocação, mais uma *percussão*, para usar o termo discreto e eficaz que Luis incluiu no trecho citado acima. Ganhou um novo coro, *babélico* e *fantasmático* em um evento dedicado ao desenho, que reclamou pela multiplicidade e sobrevivência das vozes inexatas, imperfeitas, submergidas. Aquela linha de texto, impressa em uma fita tecida, quase infinita, com os sonhos alegóricos de Lygia de *Meu doce rio*, em vivas-vozes, foi salivada mais uma vez como se evocasse os desenhos que já ou sempre estiveram ausentes.

Um detalhe, por fim, que podemos chamar improvisadamente de geográfico, e que merece ser contado, ocorreu durante a *performance* de encerramento do festival que merece ser contado. Minutos antes de encerrar a leitura coletiva e labiríntica da obra *Rio*, talvez no ápice daquela espécie de chamamento mítico no exuberante jardim do CCBB, durante uma correnteza vocal que parecia interminável, Brasília estava no auge da seca e aguardava ansiosamente o alívio das tensões cutâneas que as águas prometiam ao planalto central.

Uma tempestade de vento repentina levou ao fim a ação, com tudo o que tinha direito. As fitas, como as vozes no momento anterior, formaram uma garatuja imprevisível, misturadas à poeira vermelha e densa. Lembro-me com uma clareza espantosa nosso movimento desesperado com a produção, tentando minimizar o caos que se aproximava, desfazendo a estrutura de recepção da ação. De longe, em um dos bancos do jardim, destemida e quase sozinha, como quem talvez já estivesse criando uma certa intimidade com o recado dos céus, vejo a nossa convidada Mari Stockler, recém despedida de seu companheiro Carlito Carvalhosa, acompanhando a realização da obra conosco, ainda lendo delicadamente o que restava daquela *infra-linha* orgânica que a separava de seu amor, evitando como podia o final daquele *desenho-sonho* que evocamos. Mari, em sua obstinada calma, continuava a ler como quem invocava a chuva, os espíritos e os contornos de uma falta, como quem desenhava com a voz, com a *língua-linha*, a geografia de um corpo perdido.

Não viria, então, dessa experiência de devir impossível, de uma ideia esboçada com a ponta da língua, com as pontas do corpo inteiro, com as pontas do mundo à nossa volta, como desejo de sobrevivência, retorno ou revolta, o acontecimento do desenho?

As agulhas riam e conversavam e conversavam com os tecidos: - Não tenham medo, fazer de dois um multiplica o rir. – Esse remendar-se foi o desenho da geografia do seu corpo, embora marca externa nenhuma deixara, mas na palma da sua mão cada ponto deixou marca, cada linha confirmou a costura, formando ilhas, portos, montanhas, crateras, regos e estrelas, atalhos e estradas, tudo o que lhe predestinara a mão esquerda foi confirmado pela mão direita. Mapa, modelo de todas as fronteiras de todos os países, linha de demarcação entre oceanos e terra, espelho cosmogônico do sistema solar, fronteira da loucura e do juízo, precursora da escavação de fronteiras de guerra, dos sulcos abertos para a semente, inaugurando a agricultura, a arte do tecer, e grandes sábios se debruçaram surpresos e atônitos em busca do significado dessa riquíssima linguagem da história de uma mão fazendo a sua biografia. Compararam esse mapa com todos os outros já conhecidos e indagaram: - A virgem fora modelo ou cópia dos mesmos?¹¹⁸

R_ RIO

Ser rio é ter coragem de nascente, resistente por um fio, um ziguezague. Ser rio é desviar dos obstáculos. Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Ser rio é desenhar caminho que sabe sempre aonde vai chegar. Ser rio é fertilizar. Ser rio... Ser rio... Ser rio é fluir, ser rio é continuar, ser rio é saber esperar, ser rio é estar protegido por uma mata ciliar. Ser rio é carregar, é distribuir, é dialogar. Ser rio é confluir, ser rio é encontrar, ser rio... Ser rio é encher, é vaziar. Ser rio é escapar, é penetrar. Ser rio é aprofundar, ser rio é cair e é também evaporar. Ser rio é embelezar, ser rio é dançar, ser rio é ambicionar, ser rio é ter coragem de nascente por um fio. Ser rio é fertilizar, é viver, é nutrir, é oferecer. Ser rio é surpreender, ser rio é continuar, ser rio é ter coragem. Coragem de rio, coragem de desviar de todo e qualquer obstáculo.

Ser rio... Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Ser rio é esperar, ser rio é aproveitar o caminho e carregar, e distribuir, e fertilizar. Ser rio é confluir, ser rio é encontrar, ser rio é seguir o caminho. Ser rio... Ser rio... Ser rio... Ser rio é encher, ser rio é encher, ser rio é abundância, ser rio é vaziar, é se esparramar, é desenhar caminho. Ser rio é ter coragem da nascente que sabe que vai desaguar. Ser rio... Ser rio é desviar, ser rio é nutrir, ser rio é nutrir o caminho, ser rio é se nutrir do caminho. Ser rio é seguir, ser rio é continuar, ser rio é persistir, ser rio é também perseverar. Ser rio... Ser rio é ter coragem, e todo o contrário não é rio.

Ana Pi. *Divino, caminho e sonho. Seres Rios.* 2021.

S_ SONHOS

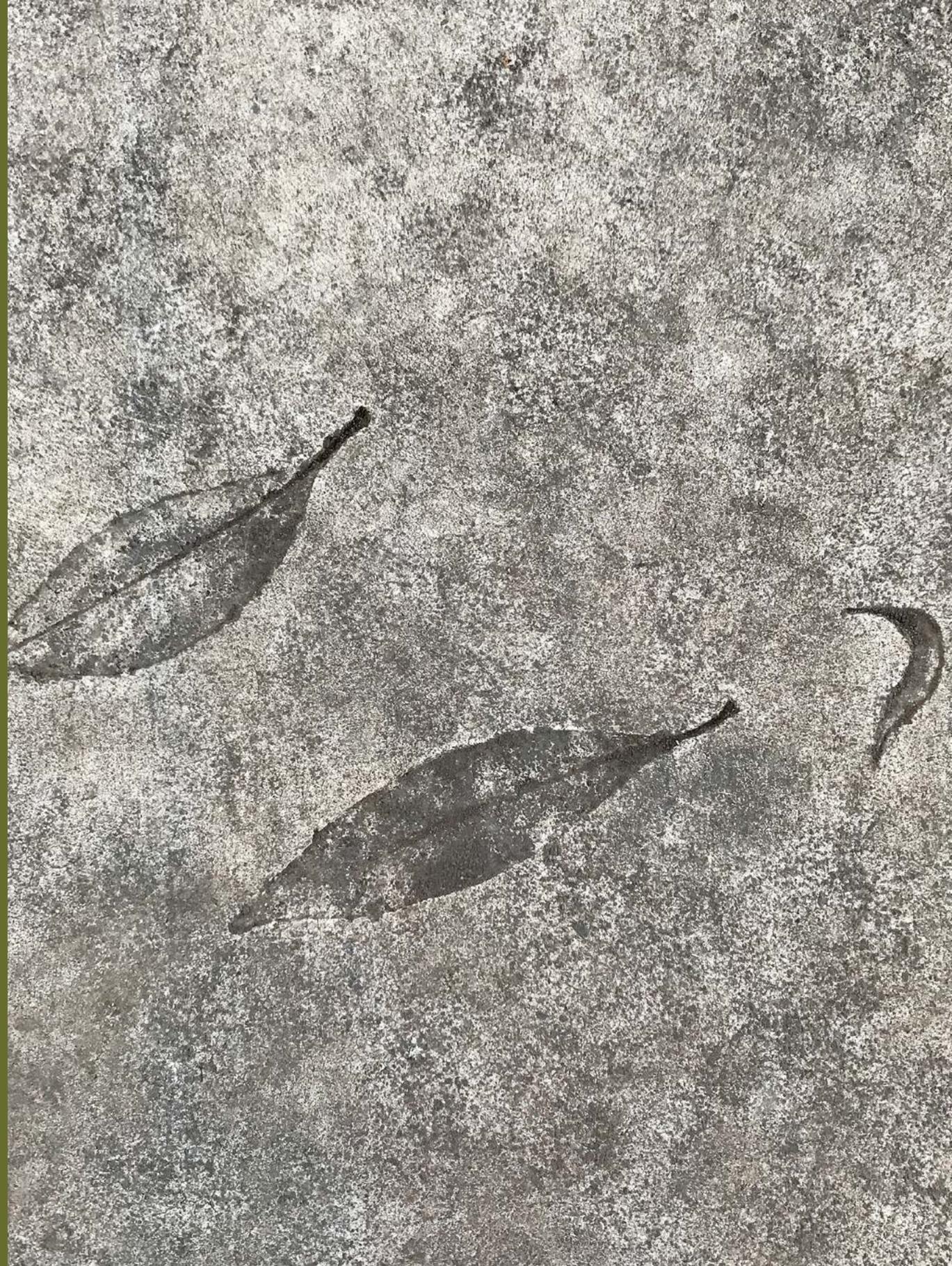
Aquele que dorme perde o seu tempo próprio, ali abandona o seu tempo vital específico aderido ao tempo imaterial, mas, mesmo sem tempo vivente, pode extrair-se-lhe e não só desprender-se despertando, mas ainda levar alguma coisa do seu não ser.

Porque ao apegar-se ao universo dos corpos cai o adormecido no leito da duração, do tempo físico, e por ele é levado até à praia do acordar, onde recuperará o seu tempo próprio, o da espécie a que pertence. Durante o sono a vida está enclaustrada no cosmos.

O sono é uma reintegração da “Fysis”. E por isso aquele que dorme não está apenas a pesar sobre qualquer coisa nem a aderir a ela, mas tão somente dentro do Universo, na sua concavidade, como numa abóboda. Submetido ao tempo cósmico e de um modo imediato ao do seu próprio planeta, que assim o recuperou para a sua atmosfera. E dentro dela entra na comunidade dos corpos viventes, no seio próprio da vida: uma concavidade da qual emerge na vigília sem se desprender dela inteiramente.

Um absoluto, tanto quanto na vida humana possa dar-se, dá-se no lugar do sono. A descida e a subida dia a dia gera a primeira prova do tempo; diríamos que é a primeira experiência que o tempo, através do sono, proporciona ao homem; o ir e vir de um tempo humano que o envolve dentro da “Fysis” e nela dentro da vida; da luz à sombra. E a própria luz física não altera o tempo? Será o mesmo o tempo dos corpos não banhados pela luz e o dos corpos por ela aligeirados?

María Zambrano. *Lugar e matéria nos sonhos. O sonho criador*, 2006.



9

serpente,

o desenho
fora de si



NOSSOS DESENHOS TÊM CANTO

Sou Isal Maxakali. Moro aqui na Aldeia Hãmkãim, no município de Ladainha, Minas Gerais.

Quero falar um pouquinho sobre a nossa arte, os nossos desenhos. Eu gosto muito do meu trabalho porque eu quero fortalecer a nossa cultura, a nossa arte indígena também. Aqui todos nós desenhamos para a exposição *Moquém_Surari*: para colocar no museu e o não índio conhecer o meu trabalho também.

Eu estou fortalecendo a nossa cultura. Porque quando eu faço desenho, para mim parece que o desenho está vivo, só falta andar. Todos os desenhos têm história, têm canto. Todos os bichos que existem, os antepassados, já não existem mais, os bichos grandes, jacaré, anta, capivara, sucuri. E hoje nós estamos fazendo os desenhos dos bichos, o desenho representa o bicho grande. Os nossos cantos preservam os nomes de bichos que não existem mais.

Por isso nós estamos trabalhando e fazendo muitos desenhos para exposições também. Nós temos que mostrar o nosso conhecimento diferente, o conhecimento do povo Maxakali.

Isael Maxakali, *Moquém_Surari*, 2021:85.



A CRIAÇÃO DO MUNDO, O GÊNESE MAWÉ

No começo só existiam as forças cósmicas (Monã), a classe dos deuses: Tupana, o deus do Bem, e Yurupary, o deus do Mal. Eles criaram os seres estelares que vivem espalhados no Atapy (universo) e que são os corpos luminosos que só aparecem na escuridão da noite.

No universo que os Monã criaram havia dois astros muito especiais. Cada um deles foi feito por um deus e passou a servir como seu símbolo.

Tupana criou A'at, o Sol, e Yurupary criou Waty, a Lua. Esses astros representavam o temperamento e a personalidade de cada deus.

Porém, os deuses não estavam satisfeitos. Queriam que os dois astros se vissem e conversassem. Mas isso não era possível, pois o Sol só aparecia durante o dia, e a Lua, à noite. Assim, nunca se encontravam. Por isso, Tupana e Yurupary fizeram sair do infinito negro a gigantesca serpente Mói Wató Magkarú Sése, - para servir de mediadora entre os dois astros.

Assim, a serpente começou a fazer companhia para os dois astros, que logo se apaixonaram por ela, mas a grande serpente não se decidia por nenhum deles. Quando chegava a noite, ela se deitava com a Lua e a amava; logo que despontava a primeira claridade da manhã, ela deixava a Lua dormindo e ia deitar-se com o Sol.

Yaguarê Yamã, *Sehaypóri*, 2007:20.



ÑEWÍEDA: THE ANTHROPOMORFIC GET ALONG GANG

Então qual seria o motivo de ter aceito a arte ocidental entrar em nossas malocas e dela roubar objetos e decoração para construir *turning point* na carreira de diversos artistas brancos, ao ponto de mudarem a própria História da Arte? Ainda é preciso compreender outros aspectos da arte indígena. Enquanto na arte ocidental o autor da obra é o próprio artista, esta afirmação não funciona no mundo indígena, pois em vários casos, o dono da arte não é o artista que a reproduz em tela ou corpo. Existem vários donos da arte, a Jiboia por exemplo.

Em um evento realizado no Rio de Janeiro, o mestre Ibã Huni Kuin* foi questionado sobre como ele havia aprendido a desenhar e pintar, se ele havia tido um professor de artes. De pronto ele respondeu: quem me ensinou foi a Jiboia. Sem entender nada, a pessoa que havia perguntado insistia em querer saber quem havia lhe ensinado a pintar. E a resposta era a mesma: quem me ensinou a pintar foi a Jiboia.

Denilson Baniwa, *MoquéM_Surari*, 2021:54,55.

* Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) é um txana, mestre dos cantos na tradição do povo Huni Kuin. Ao tornar-se professor na década de 1980, aliou os saberes de seu pai Tuin Huni Kuin aos conhecimentos ocidentais, passando a pesquisar na escrita a sua tradição junto com seus alunos. Ingressou na universidade (Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, AC) em 2008 e criou o projeto “Espírito da Floresta” visando, com seu filho Bane, pesquisar processos tradutórios multimídia para esses cantos, compondo o coletivo MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin.

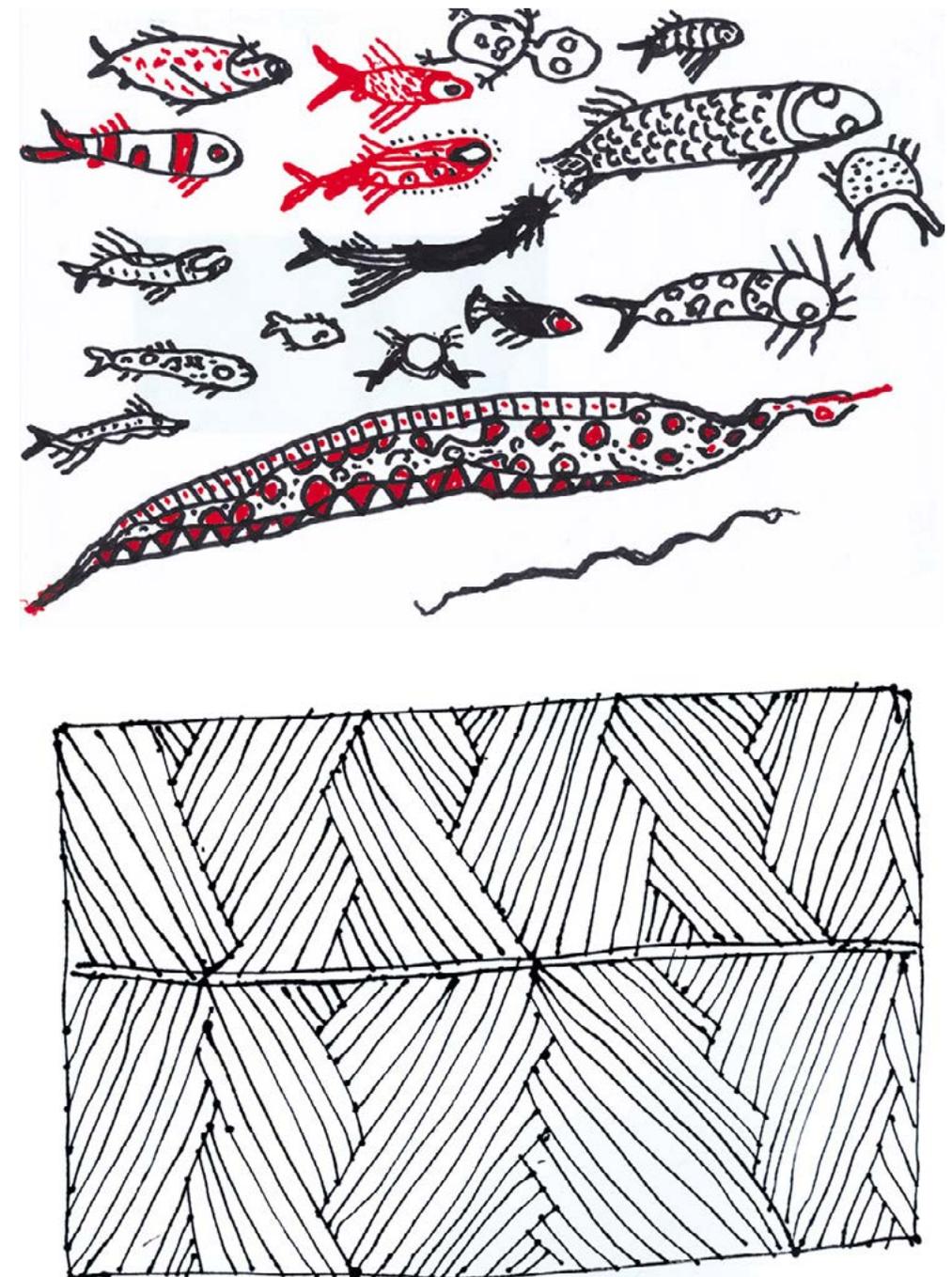


promover a separação entre homens e animais, destinando a cada um seu espaço diferenciado e organizando, assim, a vida em sociedade. Os futuros homens e animais exibiam seus cantos e suas danças. Uma parte desses primeiros seres, que dançavam à beira do primeiro rio, caíram n'água e se transformaram em peixes. A partir de então, passaram a servir de alimento para os humanos. No fundo das águas, entretanto, peixes e cobras aquáticas continuam vivendo e festejando. Somente os xamãs podem acessar sem perigo esse domínio, percebendo esses seres como realmente são: “como a gente”.

De acordo com a tradição oral, no centro da pequena terra originária havia um grande lajedo de pedra onde vivia um ser poderoso e muito temido que foi morto pelos humanos. Ao morrer, entretanto, transformou-se numa imensa cobra, a *anaconda* - ou *moju*, na língua wajãpi. Os primeiros homens abriram o cadáver e extraíram seus excrementos, que eram todos coloridos. Organizaram uma festa e disseram para seus convidados se pintarem com as cores deixadas pela anaconda. Estes assim o fizeram e, enfeitados, dançaram e cantaram. Quando terminaram, uma parte dos convidados foi embora, voando. Eram os primeiros pássaros, com suas plumagens diferenciadas. Ao se distanciarem dos humanos que ficaram na terra, pousaram numa imensa árvore sumaumeira, de onde se espalharam por todas as direções, levando consigo as águas que correm nos rios e igarapés da terra.

Já os homens, que ficaram no centro da terra, aprenderam as danças dos peixes e os cantos dos pássaros, além dos nomes das cores, que designam as plumagens variadas das aves. Ao observarem a ossada e a pele da *anaconda* morta, viram as espinhas dos peixes que ela havia comido e assim descobriram os padrões com os quais continuam até hoje a decorar seus corpos e seus artefatos, em composições infinitas.

Arte Kusiwa, pintura corporal e arte gráfica Wajãpi, 2018:16,17.





ou grafismo está na tradição oral, nas narrativas míticas (*uhpakatonom etutohponpë - pakatokom oturutopõpyry*) que constituem a fala dos heróis criadores, os *kuyuli - kuyuri*.

Uma conhecida narrativa descreve como os desenhos foram conseguidos a partir da observação da pele pintada de um ser chamado *Tulupere - Turupere*, associado tanto a uma lagarta [larva] sobrenatural (*ëlukë ipoh - oruko ihpory*) quanto a uma serpente descomunal (*ekoïme - okoimoh*). Esse acontecimento ocorreu em outros tempos, em tempos remotos, quando viviam os antigos, os ancestrais da atual humanidade.

Para explicar a obtenção dos grafismos, a narrativa começa indicando que *Tulupere - Turupere* habitava em uma serra junto ao igarapé *Asiki - Axiki*, um atluente do rio Paru de Leste. Segundo os wayana, o sobrenatural vivia com outros seres que para ele trabalhavam, uns caçando como a onça, denominada *Ëglaisimë* e outros transportando a caça, como a centopeia *Kumepepimë*.

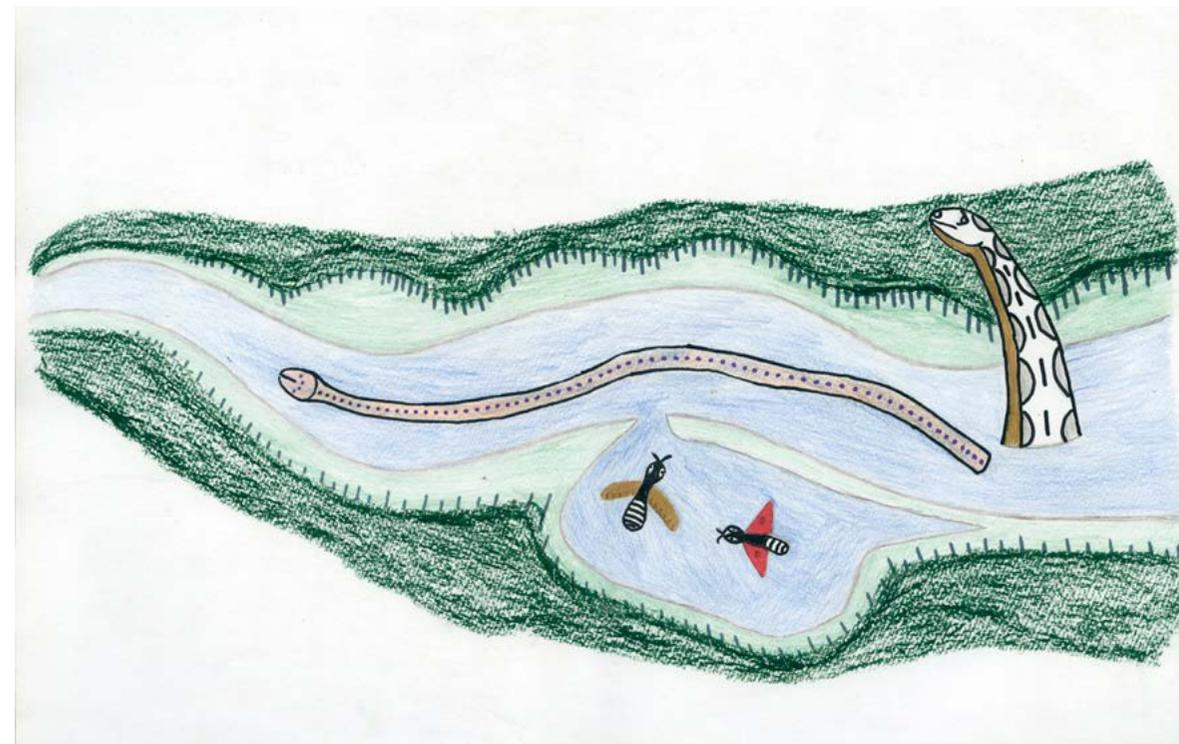
Os Waiana mataram primeiro bicho “ëluke Tulupere e viram as pinturas, muito rápido. Quando os Apalai viram o bicho eles observaram várias pinturas diferentes e eles copiaram. Primeiro os Apalai copiaram as pinturas de bicho “ëluke Tulupere” na terra e os decoraram pra não esquecer e depois copiaram no wama. Ate agora Waiana e Apalai não se esquece de sua antiga historia. (Arinaware Waiana, 2007).

Livro da arte Gráfica Wayana e Aparai, 2010:23,25,27.

Não estudei na cidade para aprender a desenhar, eu estudava só na floresta, onde eu caçava no mato. Eu desenhava nas árvores, nas praias, desenhava nos coqueiros e nas folhas novas, com carvão. Eu descascava a árvore e fazia os desenhos nos tron-cos. Desenho os parentes, os animais, árvores, os passarinhos, araras, macacos, antas, peixes. Quando eu aprendi a desenhar eu ouvia os pajés cantando e eu gravava na minha cabeça para desenhar depois. Eu desenho os espíritos. E quando eu sonho, eu estudo muito, penso muito e faço muitos desenhos do meu sonho. Eu sonho com vários animais, espíritos, doenças, inimi-gos, sonho de chuvas, araras, caçador.

Joseca Yanomami, 2021.

Este é Poreporeri, o xapiri do fantasma Õkarimari, o espírito da anaconda. Esse xapiri Poreporeri não sabe manter relações amigáveis, já que é um ser maléfico muito poderoso. Quando ele captura alguma pessoa, ele não a cura. Suas armas são muito perigosas, ele tem muitas dessas armas! Quando o Poreporeri mata uma pessoa, é assim que ele faz: uma mulher está tomando banho em um lugar distante, porem, quando o grande pênis de Poreporeri Õkarimari penetra na vagina dessa mulher, ela morre. Quando ele captura o interior de uma criança, ela também morre. Se penetrar pelo ânus de um homem, ele também irá morrer. E assim que o Poreporeri Õkarimari age, 2011.



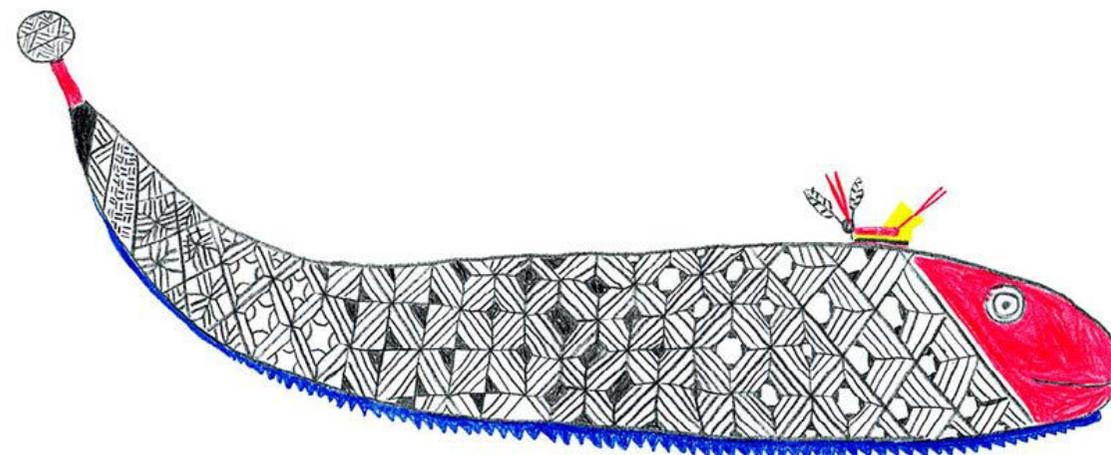
É assim. Por exemplo, você vai copiar um mapa. Tem muitos igarapés, tem muitos rios que passam. Você fica com aquele mapa desenhado. A mesma coisa é o *dunu* (a cobra). O *dunu* tem, tem muitos, vários *dunu*. Tem esses valentões, tem esses que matam a pessoa. Mas elas também se transformam numa *dunuã* (*sucuri*), *Yube*. Se ela vê que está engrossando mesmo, ela vai para a água. Aí ela se vira numa cobra *sucuri* (Edivaldo Rodrigues).

Uma das cobras da água, colorida e belamente desenhada, é designada *Inu munu bena*; uma outra, escura, com padrões quase invisíveis em sua pele, é chamada *inu dunu*, a cobra onça (Augusto Feitosa). O que parece interessante nestas duas designações da cobra é a junção dos símbolos complementares da onça, representante do *Inka*, mestre do mundo celeste, com a cobra, mestre do mundo aquático. O que liga ambos e assegura a inspiração para o nome é o fato de a pele desses animais apresentar motivos de desenho. Diz-se, por outro lado, que a verdadeira cobra da água, proto-típica, bem maior que a jibóia e que nunca deixa a água, não tem desenho. Melhor talvez seria dizer que seu desenho é invisível. As cobras da água com desenhos são aquelas que se movem entre a terra e a água. O desenho expressa o conhecimento e poder da *Yube Xeni* (a velha, gorda jibóia) e é o resultado de sua função mediadora.

Els Lagrou, *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, 2007:215.

A teoria, tal como me foi explicada pelos Wauja, diz que o mito vira música e em seguida dança, e sobre esta estão as “coisas”, sendo que não há dança sem tais “coisas”. “Coisas são o que tornam o corpo dançável, são adornos e pintura corporal, elementos que definem a identidade de quem dança.’ E essa identidade é imaginada como presença e alteração, cujo plano de orientação é o mito. A dança é uma especialização dessa presença no tempo ritual. Menezes Bastos observa na teoria kamayurá que o corpo é onde termina a cadeia da transformação: a dança, resultado da transformação do mito, é o verbo tornado corpo. E é sobre o que é um corpo que essas coisas visuais e materiais voltam seu interesse (Taylor & Viveiros de Castro, 2006). A imaginação criativa sobre esse corpo que dança privilegia, antes de tudo, a sua superfície (a pele), e menos as suas anatomia, morfologia e fisiologia; note-se que na Amazônia as transformações corporais estão antes centradas no controle/ na troca de substâncias e imagens. O corpo que dança é aquele em que a sua superfície foi alterada, em geral pela aplicação de desenhos. Essa alteração da superfície (ou pele) é igualmente importante em outros corpos que não humanos, artefatos em especial.

Aristóteles Barcelos Neto, *O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu*, 2013:182.





Waramwi é uma figura significativa entre as criaturas dessa paisagem; é alguém de quem as pessoas estão genuinamente interessadas em falar. Waramwi é, talvez, tão interessante, precisamente por ser uma figura ambivalente. Ele é uma pessoa e uma cobra grande; é um predador que teve de ser vencido pela astúcia; é da terra e também do oceano, e seus caminhos se estendem aos mundos superior e inferior. Ele é extremamente forte, e foi vencido por um palikur velho, doente e aflito: tema comum nas narrativas palikur, onde quase sempre os menores e mais fracos vencem os mais fortes. Waramwi é uma pessoa que veste o manto de uma sucuriju e se torna uma delas e, com isso, o conto de Waramwi é em muitos sentidos uma narrativa sobre como trabalhar com uma pessoa quando assume diferentes perspectivas. Como cobra grande, por exemplo, Waramwi - assim como sua esposa Waneser, que é uma piranha-vermelha - vê as crianças como papagaios. A história de Waramwi, o velho que o vence tem de entender como Waramwi e Waneser estão vendo o mundo: ele tem de adquirir a sua consciência.

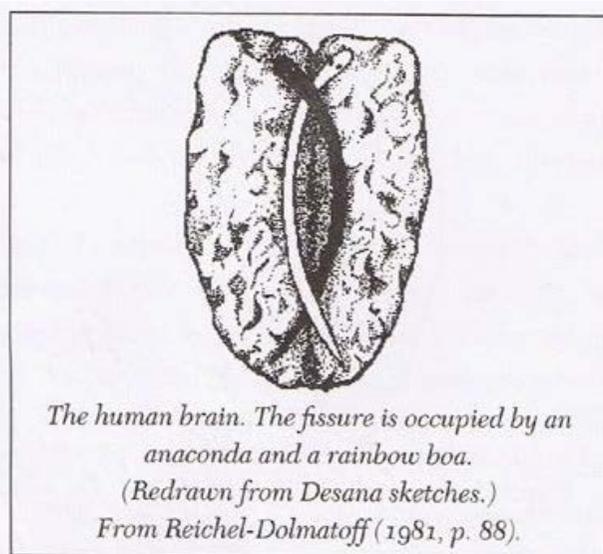
Lesley Green e David Green, *Uma leitura de Waramwi: A Cobra Grande*, 2013:86.

Ao contrário dos Tiriyo que remetem a construção de seu repertório gráfico a uma longa história de contatos, encontros, guerras e trocas com outros povos, para os Kaxuyana, a origem de suas pinturas corporais se confunde com as suas próprias origens enquanto povo: a primeira cobra-grande da qual tiraram seus motivos de pintura corporal foi aquela que engoliu as primeiras criações de *Pura* e *Mura*, dois irmãos, demiurgos dos ancestrais kaxuyana. Conta-se que, durante certo tempo ambos fizeram várias tentativas de criar gente com as madeiras mais nobres que encontraram, para que suas criaturas tivessem vida longa. Mas todas sumiam rio abaixo, nas canoas em que eram colocadas por seus demiurgos para que fossem povoar a região. Até que eles um dia descobriram que era essa cobra-grande de nome *Marmaruimé* que engolia todas as levas de gente recém-criadas. Quando finalmente *Pura* e *Mura* descobriram essa cobra, foram lá vingar-se. Ao vê-la, ficaram tão maravilhados e seduzidos pela beleza da decoração da pele daquela cobra que depois de matá-la quiseram copiar todos os desenhos e começaram pintar seus corpos, do rosto até as pernas, com tais desenhos.

Esta cobra é, segundo os Kaxuyana, a matriz de seu primeiro repertório de grafismos. Já a pele da cobra sურიju de nome *Wes'peme*, seria uma segunda fonte somada à anterior. Conta-se que esta, ao invés de inimiga, foi criada desde nova por uma família, no pátio de uma aldeia. Mas cresceu muito, e se tornou tão grande que seu dono decidiu levá-la de volta para o rio. Antes disso, os moradores da aldeia copiaram todos os traçados encontrados ao longo do corpo dela, para serem aplicados em seus próprios corpos e em seus artefatos. A cobra ficou morando no rio em frente à aldeia e todos os dias as crianças iam lá brincar e pular em cima dela. Porém, um dia ela engoliu uma dessas crianças cujo pai ficou muito bravo, querendo ir lá matá-la. Para evitar isso o dono da cobra rapidamente tomou a providência de levá-la embora dali. Saiu bem cedo sem ninguém ver e levou-a para bem longe, para nunca mais voltar e nem ser vista por seu pretense vingador.

Denise Fajardo Grupioni, *Arte visual dos povos Tiriyo e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia*, 2009:38,39.





ESTEREOGRAMAS

Nesse momento, comecei a ver uma estranha correspondência entre a narrativa de Harner, baseada em sua experiência alucinógena com os índios conibo, na Amazônia peruana, e as concepções xamanísticas e mitológicas de um outro povo que se serve de ayahuasca, mas vivendo a mais de mil quilômetros de distância, na Amazônia colombiana. Nos dois casos, havia répteis no cérebro e barcos em forma de serpente, de origem cósmica e tendo trazido a vida, no início dos tempos. Pura coincidência?

Para tirar as dúvidas, peguei um livro em torno de outro povo que utiliza ayahuasca, intitulado *Ver, saber, poder: o xamanismo entre os yagua do nordeste peruano*. Esse estudo de Jean-Pierre Chaumeil é, na minha opinião, um dos mais rigorosos na matéria. Comecei a folhear, à procura de passagens sobre as crenças cosmogônicas. Primeiro, descobri uma “serpente celeste” num desenho do universo, feito por um xamã yagua. Em outra página, estas palavras, ditas por um outro xamã: “No começo de tudo, antes do nascimento da terra, desta terra, nossos antepassados mais antigos viviam noutra terra..” Algumas linhas mais abaixo, Chau-meil explica que os yagua consideram que todos os seres vivos foram criados por *gêmeos*, que são “os dois personagens centrais do pensamento cosmogônico yagua”.

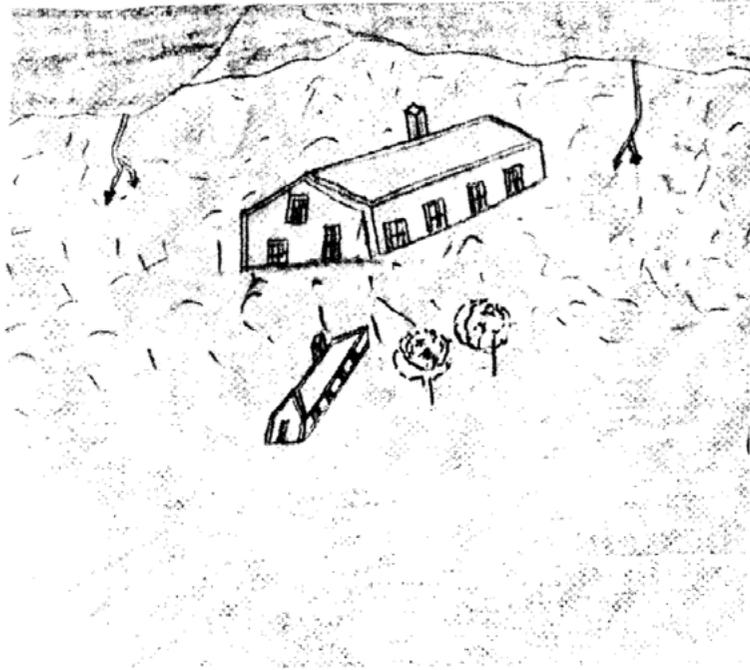
Jeremy Narby, *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*, 2018:65.

Foi durante uma grande festa que coube ao demiurgo Janejar

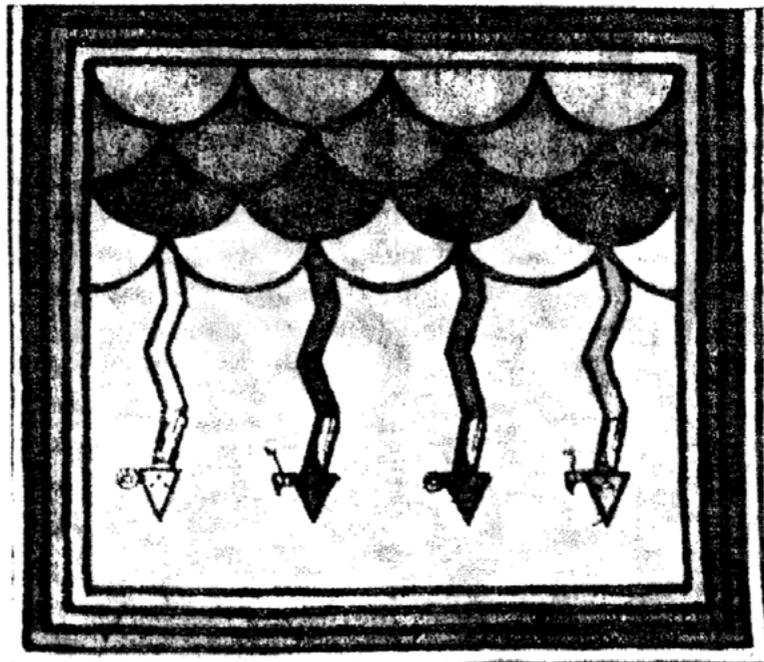
Os Kaxinawa não têm um padrão que iconicamente representa formas ou elementos do corpo humano. O que o padrão representa é a relação: a necessidade de as linhas se tocarem para fazerem a união produz motivos recorrentes usados em redes e na cerâmica, como o *xamanti kene*. O verbo *xaman* significa “passar a mão na virilha”. Esta tradução encontra confirmação na tradução de *xamanti* que me foi dada por Paulo Lopes, professor kaxinawa de Moema: “colocar as coxas na pessoa; quando coloca, já está juntado.” Paulo fez um gesto que cruzava as mãos na altura do púbis, indicando que o local da junção das coxas com o tronco representava a junção ou continuidade das linhas no desenho. Estes verbos descrevem o ato de juntar e de envolver: o desenho une as linhas (a região da virilha une tronco e pernas), englobando outro desenho em seu interior. Paulo me explicou que “colocar as coxas na pessoa, quando coloca, já está juntado”, é um modo de se referir à união dos opostos. Interessante notar que o próprio nome do desenho e a descrição do estilo, quando se diz que “tem que juntar as linhas senão o desenho não fica bom” remetem a esta união, a mesma imagem à qual remete o próprio corpo da jiboia: sua pele sendo a rede na qual o casal estava deitado na hora do dilúvio.

Els Lagrou, *Arte indígena no Brasil*, 2009:85:86.





1. Dibujo de un estudiante indio con rayos en forma de serpiente.



20. Rayos en forma de serpiente. Cfr. Fig 39.

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.

Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, 2013:187.

Para os Wayana e os Aparai a explicação da origem de cada desenho



T_ TERRA

Você é aquela a quem escrevo com uma inicial maiúscula, a Terra. Eu teria preferido uma minúscula, pois não é minha intenção escrever o planeta Terra, ao astro dos astrônomos, à soberba e única esfera azul, fotografada abóboda celeste. Não escrevo à “Terra vista do céu”, distante, girando em torno de si mesma e ao redor do seu sol, sobre a qual eu seria uma espécie de “passageira clandestina, independentemente da minha vontade”. Mas minha língua não te distingue do solo nutritivo, da terra escrita com minúscula. Gosto de ler nessa feliz confusão o traço de uma nostalgia fecunda, de um tempo em que você era vista e sentida como um organismo vivo, uma mãe que nos alimentava. Uma Terra-mãe de todas as criaturas vivas, fonte de sentido, inspiradora de normas culturais e éticas que convidavam a não te profanar, a suavizar nossa presença material.

(...)

Você é a Terra-mãe para as comunidades novas que se opõem em toda parte à extração feroz de tuas riquezas, à perfuração cada vez mais profunda de tuas entranhas, à dissimulação de resíduos nas camadas do teu solo. Você o é para os camponeses que recusam a guerra declarada pela indústria a tudo o que vive, para os ativistas que interpõem e usam o corpo para impedir o avanço de máquinas gigantes, trituradoras de vida. Você o é para a comunidade indígena iwi whanganui na Nova Zelândia, depositária dos direitos do rio Whanganui, reconhecido como entidade viva após anos de luta. Você o é para os jardineiros e artesãos da vida, para as mulheres “peritas em diversidade”, camponeses ou cidadinas, conscientes de que o papel *menor* que lhes é designado - manutenção da vida, cuidado, reparação, educação, tecelagem de um mundo - contém a possibilidade *maior* de um futuro para todos.

Geneviève Azam, *Carta à Terra: e a Terra responde*, 2020.

De toda forma, no meio de uma enorme pluralidade, percebo alguns pontos em comum que caracterizam as mais diversas umbandas. Um dos mais relevantes é a crença nas conexões que existem, ao longo dos tempos, entre o nosso mundo material visível, palpável - e o invisível. O mundo material é composto das pessoas e do ambiente que as cerca: as folhas, as frutas, as águas, as pedras, as árvores, os bichos, as terras, as ruas, as esquinas, as encruzilhadas, as comidas etc.

No invisível, moram ancestrais, espíritos desencarnados, encantados, que interagem com aquilo que se vê: se conectam utilizando os corpos dos vivos - as diversas formas de transe estão presentes nas variadas umbandas - para interagir com a família ou a comunidade, receitam remédios, preparam banhos com as folhas, dançam, brincam, expelem fumaças de cachimbos e, fundamentalmente, curam. Na interação entre o visível e o invisível, busca-se o equilíbrio entre o humano e a natureza, o vivo e o morto, aquilo que se toca e aquilo que se intui, o sagrado e o profano. Entre esses aspectos não existe dicotomia, mas interação.

(...)

Entender umbanda como síntese do Brasil percorre o perigoso caminho de apagar as dinâmicas de suas práticas, reelaborações, contradições, tensionamentos, pluralidades e soluções criativas de mundo. Ao mesmo tempo, esbarra na crença de que é possível sintetizar o Brasil de alguma maneira fechada e conclusiva, desconsiderando a complexidade da formação do Estado-Nação brasileiro e da profunda dificuldade de se pensar o alguma identidade fixa e unívoca para um processo histórico marcado pela extrema violência da colonialidade contra os corpos e saberes não brancos. Se por um lado é erigido esse projeto de espoliação, por outro ocorrem criações incessantes de alternativas de vida - nas fissuras do horror - que esses corpos e saberes atacados produziram como resistência e, mais do que isso, invenção de vida diante da aniquilação e da morte.

Luiz Antonio Sima. *Umbandas: uma história do Brasil*, 2021.



10

**o direito ao desenho,
relatos
de sobrevivida**



no tempo
em que os ventos
frios
eram sopros
(dobres)
fúnebres
entre as trevas
e o vazio

como um broto
que se abre
(só, sobre si,
com luz
dentro),
o deus
- do breu -
desdobrou-se

seu dorso
riscou no escuro
o ouro
de seu contorno,
do escuro
foi erguendo
o tronco
que se entrevou
no lúmen
do próprio
útero

do negrume
evoluiu-se
(a flor de plumas
na frente),
como sol
e nume e fronde
florescendo

Josely Vianna Baptista, *Do zero ao zênite*

No fundo, talvez possa ser dito que o trabalho empenhado até aqui com o desenho, esse instrumento pessoal e coletivo, *trans-individual*, foi uma tentativa indicativa de aproximar o debate da extensão ética dessa prática. Mais do que um problema formal, embora este também seja indispensável, tendo em vista a nossa própria abordagem metodológica, o problema do desenho é de uma ordem fundamentalmente política. É a compreensão de que por meio do desenho resta um oceano recalcado e enfurecido, transbordante da matéria da vida mesma a ser trabalhada. Nesse sentido, espero não ter incidido em qualquer expectativa redentora, embora faça questão de não dispensar o sentido positivo do fundo do nosso poço. O *desenho vivo* deseja ser um instrumento de ação para o campo, senão de batalha, de disputa e afirmação dos espaços, dos modos e das lógicas outras de existência. E estes espaços, como sabemos, nunca foram isentos da barbárie, do privilégio da dúvida e do apagamento direcionado a corpos e idendidades. Portanto, uma política emancipatória do desenho, como pensava Flávio Motta, é a face urgente do trabalho proposto, ou seja, para além de “uma coisa de lápis e papel” (2019:179).

Assim, é apenas o início de um longo trabalho a ser feito, uma indicativa no sentido também de que todo o caminho percorrido poderia ser outro. Não só poderia, mas pode e deve ser refeito, rearranjado, somado ou recomeçado. E, certamente, será. O sentimento agora de caminhar para essa espécie de conclusão necessária é não mais que o

simples desejo de prosseguir na pesquisa, de continuar retornando às imagens, ao desenho dos textos e, principalmente, àquilo que começou a chegar com o final do percurso, ao que faltou mostrar ou dizer, aos últimos cadernos, que são o tecido elementar do interesse geral: o espanto da vida tracejada. Este sentimento, um tanto privilegiado (e, claro, arriscado) do pesquisador, de poder se aproximar do desenho do outro e se tornar parte de uma comunidade ampliada, “trans-histórica, multiétnica e multicultural”⁸⁰.

Como a minha única forma de escrever parece ser esta, sempre por ser feita, retornante e meio barroca, vou tentar incluir algo aqui do que deveria ser o motivo desse derradeiro caderno antes de servir às considerações finais. O título inicial incluía a expressão *magia negra*, seguido do atual “relatos de sobrevida”. O desejo era dar o último espaço a uma pesquisa a respeito do mural encontrado em 2017 no porão de uma casa onde atualmente funciona um restaurante na antiga rua Direita em Ouro Preto/MG, com inscrições em baixo relevo provavelmente do século XVIII. Devido a uma série de contratemplos, ainda não foi possível prosseguir com esta pesquisa desdobrada em algum material visual. Motivo pelo qual optei suprimir o referido título do caderno. Mas, entendo que o fato da pesquisa existir em projeção é já matéria a ser trabalhada e um favorável motivo conclusivo, à parte de tudo que poderia ser incluído no trabalho.

80 Nas palavras do professor Claudio Mubarak que resumem a tarefa de forma precisa e generosa, durante a nossa banca de qualificação.

O mural de Ouro Preto apresenta um conjunto de inscrições possivelmente realizadas por mulheres africanas escravizadas e circunscrevem uma narrativa em torno das perdas de uma também mulher próxima e da vida cotidiana no seu país de origem, provavelmente Benin, região da Costa da Mina. Portanto, trata-se de uma espécie de nênia. Essa é a “conjectura histórica”⁸¹ da professora Mariza de Carvalho Soares, professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), especialista em história da diáspora africana e da escravidão, do continente africano e suas manifestações materiais, que está se dedicando a estudar o mural encontrado.

A recuperação desse mural parece de uma importância sem precedentes para uma história do desenho no Brasil. Pois recobra, ainda que em completa ruína, a força mobilizadora da memória, da criação e da cognição estética da nossa base genética e cultural, mesmo após seu sistemático e perene apagamento. Permitindo, portanto, contribuir para o tardio revisionismo ocorrido nos últimos anos no resgate das bases fundacionais da nossa civilização, que pode ser reconhecido no *Pan-africanismo*, movimento político-cultural de restauração e reinvenção, designado pelo advogado de Trinidad Henry Sylvester-Williams

81 A professora Mariza de Carvalho Soares expõe seus argumentos em duas apresentações, disponíveis no Youtube até a presente data. “Os baixos relevos da antiga rua Direita em Ouro Preto” em https://youtu.be/0oni4E_rWQY e “Mesa Traçados Africanos no Patrimônio Material de Ouro Preto” em <https://youtu.be/RlaEevSDeNw>.

(1869-1911) e desdobrado por diferentes intelectuais ao longo do século XX. E, talvez ainda, cooperar naquilo que a artista e professora Renata Felinto chamou de “sussurro canônico” vindo do “ventre do mundo”. Em seu texto sobre os desenhos *Adinkras*, a reflexão de Felinto auxilia a dispor a relevância do encontro com a pervivência dos desenhos naquele porão:

Se o significado da palavra *adinkra*, sucintamente, é “adeus”, e seu uso nas comunidades acã está presente na estamparia de tecidos usados em ocasiões de ritos fúnebres, de passagem, com a sua inserção junto das comunidades de artistas e intelectuais afrodiáspóricas, pan-africanistas, afrorreferenciadas, negras, pretas, ou como for familiar identificar os aquilombamentos por consequência ou por intencionalidade, afirmamos que subjetivamente a despedida também é de um referencial eurocêntrico, que se enterra para que renasçam outras inventividades no campo das humanidades e das artes (2022:132).

Desenho do vivo, ainda e por fim, herdado não só de outro lugar, mas “aquilombado”, para lançar os termos do pensamento de Beatriz Nascimento, convocando um outro sistema de construção, vindo de um território africano, demandando um “princípio de força vital, assim como o *axé*” (2022:104), onde rege uma linhagem de comunhão que se dá pelo contato com o outro e com outro tempo. O sentido histórico impregnado nessas inscrições revela um palimpsesto africano com o atlântico atravessado na garganta, como rito de memória. O que o verbo não poderia dizer, não sabemos se pela imposição ao silêncio

ou pela tradição que o desenho ocupa nas narrativas fúnebres, foi revelado por esta espécie de *performance* pictográfica.

É o que nos faz pensar a obra, justamente, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, da ensaísta e professora Leda Maria Martins, que pontua precisamente a importância desses conjuntos de gestos afirmativos na cultura e nos saberes africanos:

Por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, a África engravada as Américas. (...) muito dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras incruzilhadas históricas derivadas dessas travessias (2022:45).

Ou ainda, mais adiante:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (*muntu*), a coletividade (*bantu*) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento (2022:58).

Os desenhos formam, então, uma cosmologia própria, talhada na grossa camada de reboco de terra sobre uma parede de pedra e ecoam essa síntese espiralada do tempo no traço que recupera uma perspectiva afrodiaspórica na criação dos nossos mitos fundacionais. Embora quase possamos escutar a sova cantada nos tachos fundos de madeira figurados nas imagens, o fato é que o silêncio comum, tanto dessas inscrições quanto do que chega com o fim ou com a morte mesma, confunde-se intimamente a uma espécie de demanda ativa da própria natureza. Que linha-língua é capaz de enunciar o extremo, esses confins de um corpo, de um território sob a alcunha do desaparecimento em vida, desconhecido?

De certa forma, coincidem-se os “adeuses” nessas inscrições. Desenhar também é outra forma de despedida. Essa espécie de contato com o instante da ausência, do que não estará mais ali ou do que ainda não é. O que podemos chamar também de *contorno invisível*, do que foi ou nunca virá a ser, a “linha extrema”, retornante. Daí ressurge o sentido não apenas epistêmico, mas propriamente *ético* do desenho: olhar a consequência limite da atividade⁸², o que está por trás, o que cala na imagem fixada em silêncio, em seu porão escuro ou ventre mesmo, em sua “a escrita do vivo”⁸³, zuído ou feitiço da linha escura.

82 “Na *Poética*, Aristóteles diz: o olhar diante da consequência do ato é o melhor *éthos*” (Quignard, 2016:37).

83 Cf. “*Zôgraphia*”, idem.

Talvez pudéssemos pensar o movimento desses traços não apenas na lógica do *retorno* ou da *revolta*, mas de uma política, como propõe Malcom Ferdinand, do encontro também com os “ventres do mundo”, “fazendo-mundo, compondo com suas pluralidades”, a partir do que o autor diagnostica como uma dupla fratura, “colonial e ambiental”:

As destruições ambientais não atingem todo mundo da mesma maneira, tampouco apagam as destruições sociais e políticas já em curso. Uma dupla fratura persiste entre os que temem a tempestade ecológica no horizonte e aqueles a quem o convés da justiça foi negado muito antes das primeiras rajadas de vento. Verdadeiro olho da tempestade, o Caribe nos leva a apreendê-la *a partir do porão da modernidade*. Com seus imaginários crioulos de resistência e suas experiências de lutas (pós-)coloniais, o Caribe permite uma conceitualização da crise ecológica associada à busca de um mundo desvencilhado de suas escravizações, violências sociais e injustiças políticas: *uma ecologia decolonial* (2022:22).

(...)

Abrir outras compreensões de mundo, outras epistemes, outras filosofias, outras possibilidades de conhecimento da Mãe Terra originária e daqueles que dela foram arrancados contribui para recuperar o sol da África. A ecologia-do-mundo faz um apelo para recuperar o sol da África outrora levado pelos navios negreiros, o astro brilhante que guiou tantos fugitivos para fora das *plantations*, o vislumbre de esperança que penetra no turbilhão do porão e ilumina o horizonte de um mundo (2022:272).

O céu encontrou a terra nos hieróglifos gravados no antigo porão de Ouro Preto. Trata-se de mais um testemunho daquilo que não nos é dado a saber, senão *reviravoltando*, indo ao *encontro* desse gesto de incisão no tempo, que recobra em suas dobras o seu custo. *Dobras* como metáfora do tempo – na mesma imagem do barroco⁸⁴ que Deleuze faz na leitura de Leibniz⁸⁵: “o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (1991:15). E, principalmente, em todo esse desafio da luz *versus* sombra na sublevação dessas inscrições, onde opera, por um lado, a dupla “cena da origem”: aquela narrada, vinda da costa atlântica oposta e, a outra, sempre exigida pelo desenho, vinda nessa espécie de exigência do saber, que chega à luz do *logos* ocidental.

Neste caso, cabe acrescentar, os desenhos foram feitos por incisão, corte, retirada, e não por acréscimo, de matéria. O que determina sua escassez material também indica que são mais próximos do processo escultórico do que do pictórico. A linha em baixo relevo abre o espaço para que a luz ocupe o espaço gravado e, por contraste, divida o estreito decurso da cavidade com a sombra, operando uma *dialética da linha* na sua própria constituição de

84 Aliás, seria importante pensar também o que o barroco mineiro tem que ver com esses desenhos, à sua luz.

85 Cf. *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991).

feitura (e de leitura). Ou seja, trata-se de uma escavação que “toca o pensamento”⁸⁶ no seu movimento, não exatamente fazendo-o reverência, criando um espaço de devir-ritual, inacabado e desviante mas que, por isso mesmo, confia a vida em si própria, ante a particular ruína daquela nova morada desconhecida, no fundo daquele poço.

Enfim, parece-nos gritante o que tais desenhos reclamam em sua revolta. Em sua travessia extrema há um imperativo de triste constatação: que estas vidas prossigam acumuladas nos porões, não obstante sejam uma declaração potente de supervivência, uma semente germinada de ciência e história (“Traços, sílabas, sons são reféns/ e órfãos de coisas não-nomeadas./ Que língua pode abrigar um broto/ em seu instante de surto,/ e significá-lo?”⁸⁷). Um motivo que poderíamos começar a esboçar como um *direito ao desenho*. Um direito fundamental que, desde já, e muito antes, é a própria figura da reivindicação.

86 Para usar os termos com que Georges Didi-Huberman trata a arqueologia do material no trabalho de Giuseppe Penone. Cf. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura* (2009).

87 Josely Vianna Baptista, *Fábula*, em *Roça Barroca* (2011).

V _

VERSO

Entoavam os velhos *cumbas* nas *plantations* de café da região do Vale do Paraíba: “Tanto pau de lei no mato, embaúba é coroné, embaúba é coroné! Carreiro tumba, carreiro tumbambá, barata na parede não deixa a gente sossegar”. As populações negro-africanas nas Américas já dobravam as palavras e enunciavam com a força de seus corpos os chamados discursos pós-coloniais e desferiam as ações de descolonização. O meu verso se ata em tom de provocação, porém, camaradinhas, lhes digo: sobre a linearidade histórica ou sobre o rigor dos termos, agora pouco nos importa, o que vale para nós aqui é o teor das flechas atiradas pela boca ou o tamanho do tombo que levará aqueles que nos golpeiam.

E aí que eu pergunto: quem vai dizer que Fanon não é encarnado por um preto velho *cumba*? Os *cumbas* são os conhecedores dos segredos e potências das palavras, que nesse caso é também corpo, hálito e saliva envoltos ao ritmo, elementos propiciadores de invenção e mobilizadores de energia vital. São eles os mestres que sabem as *mumunhas* das invenções através do verso. A eles podem dedicar a máxima “As palavras têm poder”. De fato, elas têm. A palavra não se limita a ser veiculadora dos sentidos, a palavra é carne, é materializadora da vida, propiciadora dos acontecimentos. Os *cumbas* são poetas feiticeiros, encantadores de mundo através do verso. A virada linguística, elementar para a constituição da crítica ao colonialismo, pode ser entendida também como sendo a *dobra da palavra* performatizada pelos múltiplos saberes praticados na banda de cá do Atlântico.

(...)

A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encanto, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento. Assim, recorro à máxima cunhada por um catedrático da rua quando me disse que “tem muito vivo que tá morto e muito morto que tá mais que vivo!”.

Luiz Rufino. *A primeira pedra lançada. Pedagogia das encruzilhadas*, 2019.

X_

XAPIRI

Os *xapiri* se deslocam flutuando nos ares a partir de seus espelhos, para vir nos proteger. Ao chegarem, nomeiam em seus cantos as terras distantes de onde vêm e as que percorreram. Evocam os locais onde beberam a água de um rio doce, as florestas sem doenças onde comeram alimentos desconhecidos, os confins do céu onde não há noite e ninguém jamais dorme. Quando o espírito papagaio termina seu canto, o espírito anta começa o dele; depois é a vez do espírito onça, do espírito tatu-canastra e de todos os ancestrais animais. Cada um deles primeiro oferece suas palavras, para então perguntar por que seu pai os chamou e o que devem fazer.

Aí os *xapiri* ficam empenhados em curar as doenças. Os espíritos cutia, cutiara e paca arrancam o mal fincando nas imagens dos humanos por seres maléficos. Os espíritos dos tucaninhos *aroaroma koxi* o picotam e os dos pássaros *kusãrã si* o despedaçam. Os espíritos dos girinos e dos sapos *yoyo* o resfriam em suas bocas. Os espíritos das mulheres das águas dançam enquanto embalam as crianças com febre e as banham com suas mãos delicadas, antes de os espíritos da noite as colocarem ao abrigo, na escuridão. As mulheres espíritos das miçangas *waikayoma* lavam as queimaduras das plantas feridas. Os espíritos da árvore *masihanari kohi lhes* dão novas forças. Assim que um espírito acaba seu trabalho, volta para seu espelho e aguarda até os outros terminarem o deles. Pode demorar muito, mas é desse modo que os doentes podem mesmo conseguir sarar. Depois de todos os *xapiri* terem cantado, uns depois dos outros, e de seu pai tê-los imitado, chega por fim o espírito do anoitecer, *Weyaweyari*, que encerra as danças e permite ao *xamã* parar de virar outro. Então, todos os seus espíritos voltam para o peito do céu com seus espelhos, levando consigo todos os magníficos cantos dos quais têm tanto ciúme.

Davi Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, 2015.



Z _

ZUMBI

Angola Congo Benguela
Monjolo Cabinda Mina
Quiloa Rebolo
Aqui onde estão os homens

Há um grande leilão
Dizem que nele há uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados em carros de bois

Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver

Angola Congo Benguela
Monjolo Cabinda Mina
Quiloa Rebolo
Aqui onde estão os homens

Dum lado cana de açúcar
Do outro lado o cafezal
Ao centro senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco
Sendo colhidos por mãos negras

Eu quero ver
(...)

Quando Zumbi chegar
O que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi é quem manda

Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi é quem manda, é

Eu quero ver
(...)

Jorge Ben Jor. *Zumbi, A Tábua de Esmeralda*, 1974.

, glossário de imagens

- **p. 6:** Joaquim T. Rodrigues (6 anos), *Velociraptor* - 2022 (acervo pessoal);
- **p. 13:** Anônimo, *Erbario*, Itália - Século XV (acervo: *Lawrence J. Schoenberg Collection, University of Pennsylvania Libraries*);
- **p. 23-27:** Marco Rodrigues (Goiânia, 1964), *Ateliê em Goiânia - GO* - 1996 (acervo pessoal);
- **p. 39:** Clara Moreira (Recife, 1984), *Andava* - 2020;
- **p. 51:** Lygia Clark (São Paulo, 1920-1988), *Baba antropofágica* (proposições) - 1969 (Acervo online Lygia Clark);
- **p. 69:** Gaetano Gandolfi (Itália, 1734-1802), *Mercury and the Decapitated Argus* - séc. XVIII (acervo *The Morgan Library & Museum*);
- **p. 70-71:** Guercino (Itália, 1591-1666), *The body of a decapitated man* - 1632 (acervo Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022);
- **p. 72:** Georg Pencz (Alemanha, 1500-1550), *Tomyris, shown nude from behind, placing the head of Cyrus into a sack held by a soldier, the decapitated body of Cyrus on the ground at her feet, from a series of four mythological scenes* - 1539 (acervo *The Metropolitan Museum of Art Collection*);
- **p. 85:** Hilma af Klint, *The Parsifal series, Group I, N° 1* - 1916 (acervo *The Hilma af Klimt Foundation, Stockholm*);
- **p. 86-87:** Paul Klee (Suíça, 1879-1940), *La déesse-serpent et son ennemi* - 1940 (acervo *Collection privée en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne*);
- **p. 88-89:** Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*. New York: Praeger Publishers, 1953 (excerto);

- **p. 90:** Paul Klee, *The Trumpet Sounds* - 1921;
- **p. 109:** Charles S. Peirce, (EUA, 1839-1914), *Labyrinth* - 1537 (acervo *Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.*);
- **p. 110-111:** Sigmund Freud, *The Petromyzon and the Riddle of the Eel*, - 1876 (acervo *The Collection of Historical Scientific Instruments, Harvard University*);
- **p. 112-113:** Galileo di Vincenzo Bonauti de Galilei (Itália, 1564-1642), *Moon Drawings* - 1612 (acervo *The Galileo Project*);
- **p. 125:** Clarice Lispector (Ucrânia, 1920-1977, Brasil), *Caderno "Eranesse sentido"* - s/d (acervo Clarice Lispector / IMS);
- **p. 126-127:** Paulo Bruscky (Recife, 1949), *Meu cérebro desenha assim* - 1976 (acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo);
- **p. 128-129:** Autor desconhecido, *Xarpi*, Rio de Janeiro - s/d;
- **p. 139-147:** Gaia Schüller, *Registros para o Festival Desenho Vivo* - 2021 (acervo pessoal);
- **p. 169:** Ailton Krenak, *Assembléia Constituinte* - 1987 (stills de vídeo do documentário "Índio cidadão?" (2014, 52") Rodriguarani Kaiowá e equipe);
- **p. 170:** Isael Maxakali, s/t - 2017 (Brasil, 1978);
- **p. 173:** Povo Wauja, Alto do Xingu, *Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena* - s/d (Exposição Biblioteca Octavio Ianni - IFCH, UNICAMP);
- **p. 174:** Mana Uni Kuin (Pedro Macário) - 2012 (MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin);
- **p. 177:** Desenhos do povo Wajapi - s/d;
- **p. 178:** Marlene Kaxinawa, *Motivo xamanti Kene* - s/d (acervo Els Lagrou);

- **p. 181:** Joseca Yanomami (Brasil/Amazônia, 1971), *Poreporeri* - 2011, (acervo Museu de Arte de São Paulo - MASP);
- **p. 182:** Tecelagem Kaxinawa, rede com motivo de anaconda, *dunuan kene* - s/d (foto Els Lagrou);
- **p. 185:** ;
- **p. 186:** *Wet Manuel Antônio dos Santos* PALIKUR-ARUKWAYENE - s/d (fonte Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ);
- **p. 189:** Desenho Kaxuyana - s/d;
- **p. 190:** Reichel-Dolmatoff, “*O cérebro humano. Uma anaconda e uma jiboia arco-íris ocupam a fissura. (Reproduzido a partir de esboços dos desana)*” - 1981 (fonte *A serpente cósmica, o DNA e a origem do saber*, Jeremy Narby, 2018 - Dantes);
- **p. 193:** Aitor Salsamendi, *Professores Norberto Tenê e Tadeu Siã* - s/d (fonte Comissão Pró-Índio do Acre);
- **p. 194:** Aby Warburg - s/d (fonte *El ritual de la serpiente*, Editorial Sexto Piso - 2004);
- **p. 201:** *Desenhos descobertos em porão de Ouro Preto* - Século XVIII (Foto: Philipe Passos);
- +
- **pgs. 1, 16, 19, 20, 34, 37, 46, 49, 64, 67, 80, 83, 104, 107, 120, 123, 138, 141, 164, 167, 196, 199, 210, 213, 214:** Gregório Soares, *falenas* - 2020-2023 (acervo pessoal).

, referências bibliográficas

ACOSTA, Alberto. *O Bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016

ALBERT, Bruce; SENRA, Estevão (orgs.). *PUU NAKI THEË ONI, O conhecimento Yanomami sobre as abelhas*. Instituto Socioambiental: Hutukara Associação Yanomami, 2021.

ALMEIDA, Mariléa de. *Devir quilomba: antirracismo, afeto e política nas práticas de mulheres quilombolas*. São Paulo: Elefante, 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *Preface*. In: KLEE, Paul. **Notebooks, Volume 1: The thinking eye**. London: Lund Humphries, 1961.

Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi. Brasília, DF: Iphan, 2008.

AZAM, Geneviève. *Carta à Terra: E a Terra responde*. Tradução Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

BANIWA, Denilson. In: **Móquem_Surarî: arte indígena contemporânea**. Jaider Esbell (Curadoria). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

BELAUNDE, Luisa Elvira. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

BREDEKAMP, Horst. *A capacidade cognitiva da linha em Galileu, Hobbes e Hooke*. Lisboa: KKYM, 2002

_____. *Darwins Korallen*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2005.

_____. *Gehry desenha*. Lisboa: KKYM, 2004.

_____. *Teoria do ato icônico*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: KKYM, 2015.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, FEUSP, 2006. [Acessado em 5 de julho de 2022]. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>.

CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1964. [Acessado em 3 de setembro de 2022]. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>.

_____. *Lygia Clark: The abandonment of Art, 1948-1988*, MoMA. [Acessado em 8 de agosto de 2022]. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>.

_____. *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.

_____. *O vazio-pleno (Tápies)*, 1997. [Acessado em 10 de maio de 2022]. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59269/o-vazio-pleno>.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Luiz B. L. Orlandi (tradução). Campinas: Papyrus, 1991.

DELIGNY, Fernand. *Os vagabundos eficazes: operários, artistas, revolucionários: educadores*. Tradução Marlon Miguel. São Paulo: Editora N-1, 2018.

_____. In: MIGUEL, Marlon. *Contra el humanismo, por lo humano: Fernand Deligny y la crítica del universalismo antropológico*. Tradução de Gabriel Cabello, 2019. Disponível em: <https://lobosuelto.com/deligny-contra-humanismo-marlonmiguel/?fbclid=IwAR2Gltzkwd0mWoW9PIIF>

hrYLHHOoz4m6yyxmzKVI8YI8TY_u8W-yMtBAZcs#_ednref5. Acessado em 25 de novembro de 2021.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes; Revisão técnica João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução Enid Abreu. Campinas, SP: Editora Unicamp 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins da história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Por desejos (indestrutíveis)*. In: **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Augustin de Tgny e Vera Casa Nova (tradução). Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

EGGELHÖFER, Fabienne. In: *Paul Klee: Equilíbrio Instável = Unstable Balance*. São Paulo: Expomus, 2019.

ESBELL, Jaider. *O'Ma'kon - Bicharada - Reunião de bichos*. In: **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. São Paulo: MAM, 2021.

FELINTO, Renata. In: **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (organização). Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Letícia Mei (tradução). São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FLESLER, Alba. *A psicanálise de criança e o lugar dos pais*. Eliana Aguiar

(tradução). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

GREEN, Lesley; GREEN, David. *Uma leitura de Waramwi: A Cobra Grande / Uwet Manuel Antonio dos Santos*. São Paulo: IEPÉ, 2013.

GROYS, Boris. *A solidão do projeto*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto>. Acessado em 22 de Novembro de 2021.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Arte visual dos povos Tiriyo e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia*. São Paulo: IEPÉ, 2009.

HANSEN, Julia de Carvalho. *Seiva veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. *The life of lines*. New York: Taylor & Francis Group, 2015.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Praeger Publishers, 1953.

KLINT, Hilma af. *The botanical mind: Art, Mysticism and The Cosmic Tree*. Camden Art Centre Arkwright Road, London: NW3, 2021.

KLINT, Johan af. *A arte oculta de Hilma af Klint e sua pintura para o futuro*. [Acessado em 30 de janeiro de 2022]. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-arte-oculta-de-hilma-af-klint-e-sua-pintura-para-o-futuro-8078ca44e329>.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma*

sociedade amzônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAXACALI, Isael. In: **Móquem_Surari: arte indígena contemporânea**. Jaider Esbell (Curadoria). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: Ver, fazer ver*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MORRIS, Robert. *Aligned with Nazca*, Artforum, 1975. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062>. Acessado em 20 de setembro de 2022.

MORTARI, Luigina. *La pratica della ricerca in María Zambrano*. Napoli: Liguori, 2006.

MOTTA, Flávio. *Desenho e emancipação*. In: **Sobre o desenho no Brasil**. Claudio Mubarac (organização). São Paulo: Editora Escola da Cidade, 2019.

MUBARAC, Claudio. *Sobre o desenho no Brasil*. São Paulo: Editora Escola da Cidade, 2019.

NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NETO, Aristóteles Barcelos. *O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu*. In: **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Carlo Severi e Els Lagrou (organização).

Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Imagem réptil, notas sobre Narciso & Hermafrodito*. 2021. In: **Festival Desenho Vivo**. Gregório Soares Rodrigues (Org.). Brasília: Outubro Edições, 2021.

_____. *Lygia Clark: If you hold a Stone, Fractura del cuerpo y archè de la pintura*. In: **Lygia Clark: The Abandonment of Art**. BUTLER, Cornelia; Pérez-ORAMAS, Luis. MoMA, 2014.

PAIXÃO, Pedro A. H.. *Desenho: A transparência dos signos*. Lisboa,: Disciplina sem nome; Assírio & Alvim, 2008.

PEDROSA, Adriano (org.). *Desenhos [drawings]: A-Z*. Coleção Madeira Corporate Services. Ilha da Madeira, Portugal: 2006.

PI, Ana. *Divino Caminho e Sonho*. In: **Seres Rios**. Gabriela Moulin, Bernardo Esteves, Júnia Torres, Marcela Bartelli, Wellington Cançado, Paula Lobato, Felipe Carnevalli (Org.). – Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2021.

PRIMAVESI, Ana. *A Convenção dos Ventos: agroecologia em contos*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

QUIGNARD, Pascal. *O nome da ponta da língua*. Yolanda Vilela, Ruth Silviano Brandão (tradução). Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

_____. *O sexo e o assombro*. Leda Cartum e Verónica Galindez (tradução). São Paulo: Hedra, 2016.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROMAKIN, Helene; SARACINO, Vanina. *Humus*, e-flux. Disponível em:

ROSA, João Guimarães. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SAGAN, Dorion. *Livro de seres invisíveis*. Tradução Victoria Mouawad, Débora Parrine. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2021.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas, 1967-2013*. Organização Heloisa Espada. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

SILVA, Denise Ferreira da. *Sobre diferença sem separabilidade*. In: *Incerteza viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Os baixos relevos da antiga rua Direita de Ouro Preto*. Disponível em: https://youtu.be/0oni4E_rWQY. Acessado em 13 de junho de 2023.

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

TERENA, Naine. In: **Festival Desenho Vivo**. Gregório Soares Rodrigues (Org.). Brasília: Outubro Edições, 2021.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução Christina Murachco, Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

VELTEN, Lucia Hussak van; LINKE, Iori Leonel van Velthen (organização). *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai: Waiana anon imelikut pampila*. Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI / IEPÉ, 2010.

VERÁ, José. *Nhemombaraete Reko Rã'i: fortalecendo a sabedoria*. Tradutores Francisco Moreira Alves, Gerônimo Morinico Franco. Maquiné, RS: Riacho, 2021.

WADE, David. *Li, Dynamic form in nature*. Glastonbury: Wooden Books Ltd, 2007.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Editorial Sexto Piso, 2004.

WATSON, Stephen H. *Crescent Moon over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*. California: Stanford University Press, 2009.

YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri: o livro do povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Peirópolis, 2007.

YANOMAMI, Joseca. *Nossa terra-floresta: Joseca Yanomami*. Adriano Pedrosa, David Ribeiro (curadoria e organização). São Paulo: MASP, 2022.

ZAMBRANO, María. *À guisa de prólogo*. In: **Filosofia e Poesia**. Tradução Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

_____. *O sonho criador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

, agradecimentos

O trabalho de pesquisa e elaboração desta tese só foi possível com o apoio da **Universidade de Brasília**, por meio do seu programa de **Licença para Capacitação** de servidores, onde pude me afastar da atividade docente para concluir esta formação.

Agradeço à Universidade, ao Departamento de Artes Visuais e aos meus colegas por me concederem esta oportunidade, substituindo-me pelo período necessário.

Ao meu orientador, Christus Nóbrega, por ter me acolhido de forma afetuosa e confiado no trabalho realizado.

À banca de qualificação e defesa da tese, composta pelos professores Luiz Claudio Mubarac (USP), Denise Camargo (UnB) e Ernani Pinheiro Chaves (UFPA), pelas generosas leituras.

À minha família, Vilene, Marco, vó Zilda, Melina e Júlia por me acompanharem por toda a vida com amor, substância e sonho.

À minha companheira, Julia Norat, por ter contribuído com a escrita de cada vírgula dos dias, meses e anos ao meu lado.

Ao meu filho Joaquim, por ser amor, brilho e paciente com as belezas do nosso percurso. Este trabalho é dedicado a ele.

Aos amigos e colegas que acompanharam e contribuíram de diferentes formas para este processo, Carolina Nogueira, Rodrigo de Almeida Cruz, Ralph Gehre, Luis Pérez-Oramas, Claudio Mattos, Alex Calheiros, Adalgisa Campos, Cecilia Vilca e Léo Tavares, todo meu carinho.

PPGAV/UnB

2023