

**O desenho desenha a si  
Convulsão, potência e continuum no processo  
artístico**

**Drawing draws itself  
Convulsion, potency and continuum in artistic process**

*Diego Rayck<sup>1</sup>*

## Resumo

Este artigo busca contribuir para um entendimento de desenho que abarque ideia, grafismo e coisa. Perspectivada pelo interesse no processo artístico, a reflexão aborda as ideias de continuum e principalmente de potência para propor a noção de convulsão como a dinâmica entre estes três estados.

**Palavras-chave:** desenho, processo artístico, potência, continuum, convulsão.

## Abstract

This article aims to contribute to an understanding of drawing that encompasses idea, graphic and thing. Perspectivated by the interest in the artistic process and considering the ideas of continuum and potency, the reflection propose the notion of convulsion as the dynamics that occurs between these three states.

**Keywords:** drawing, artistic process, potency, continuum, convulsion.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> drayck@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

Desenho é um objeto fugidio às tentativas de apreendê-lo. De sua complexidade decorre a impossibilidade de uma definição unívoca e estável. Mas isto paradoxalmente insinua a necessidade de assumir algum posicionamento sobre sua condição, o que impulsiona seus interessados a vagar entre os discursos que integram sua teorização. Adoto o entendimento que, diante desta irredutibilidade do desenho à sua pretensa definição ou sistematização, só posso ensaiar uma aproximação artificiosa e transitória, elaborada pelas possibilidades próprias da posição de artista-pesquisador, sendo que desde a investigação de mestrado, iniciada em 2007, tenho trabalhado questões relativas à natureza do desenho que reincidem em minha produção artística. Tais questões concentraram-se acerca das correspondências entre ideia, grafismo e coisa, a partir das quais proponho entender o desenho como a própria dinâmica entre estes três estados. A proposta deste texto procura traçar uma circunscrição provisória de desenho apoiada em contribuições teóricas e artísticas reunidas sob o critério da afinidade, em encontros que se repetem e reencontram na perspectiva do marco metodológico da pesquisa em artes.

Talvez por ser um objeto de tão difícil manejo – por implicar condicionalmente alguma mediação, por ser cheio de ambiguidades – parte significativa da teorização do desenho tenha se encaminhado historicamente para combativos dualismos. E como esta postura tende a estabelecer tanto uma polarização das opiniões quanto uma alternante posição de prevalência de uma delas no meio no qual atuam, pode-se perceber nos debates acerca do desenho uma resultante atmosfera de confinamento cíclico<sup>1</sup>. A reflexão que aqui segue tanto parte de posicionamentos de autores situados fora do modelo dualista quanto aborda elementos recorrentes nas discussões históricas nas quais predominou este modelo, procurando assim contribuir para formas de discorrer sobre desenho mais condizentes com a condição contemporânea.

## PROCESSO

No texto *Anyone can learn to draw* o artista e então curador Mel Bochner propôs uma sucinta tipologia de desenho correspondente às atitudes dos artistas integrantes da exposição *American Drawings* (1969). O primeiro grupo proposto por Bochner (2008, 61), *finished drawings*, é constituído de trabalhos que demandam tempo e empenho em sua execução e trazem uma correspondência visual direta com outros meios usados pelos artistas: “drawing is a noun”. O segundo grupo, *working drawings*, envolve trabalhos os quais Bochner definiu como um “fenômeno relativamente novo”. Além da funcionalidade própria dos esboços de ateliê, aos quais se assemelham, os “working drawings são o resíduo do pensamento, o lugar onde os artistas formulam, planejam e descartam suas ideias”. Apesar desta carga processual estar registrada neste tipo de trabalho, tal tipo de desenho não possui necessariamente le-

---

<sup>1</sup> Em “Dismantling Binaries”, capítulo de coletânea organizada por Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (2006), quatro autores discorrem sobre as argumentações dualistas em casos da crítica de arte no âmbito do conceitualismo. Apesar da proposta editorial, percebe-se a dificuldade de argumentar contra determinado enunciado sem ceder às armadilhas do modelo dualista, que é exclusivista e prescritivo.

gibilidade e, “enquanto objeto, um working drawing apenas pode ser descrito como um pedaço de papel coberto com anotações aleatórias de atividades não-visuais”: “Drawing is a verb”. Finalmente, diagrammatic drawings é um grupo de trabalhos gráficos esquemáticos, de teor descritivo, expressos em uma codificação normatizada e inteligível, que permite a comunicação de informações relativas à sua realização: “Drawing is a language”.

A proposta de Bochner orientou-se pela sua experiência como curador e artista, efetivamente vinculando sua enunciação aos trabalhos que integravam a referida exposição. Resguardado, por sua concisão, de uma intenção prescritiva, Bochner (2008, 61) destacou que as atitudes às quais se referia “não devem ser tomadas como categorias exclusivas ou restritivas. Muitos artistas fazem desenhos que cabem em mais de um grupo”.

Desenho como substantivo, verbo e linguagem. O posicionamento de Bochner procurou parâmetros definíveis ao revisar elementos historicamente recorrentes (virtuosismo, experimentação, planejamento, legibilidade, codificação), porém com margem para articulações condizentes com a ampliação de possibilidades que marcaram as práticas artísticas dos anos 60 e 70. Ainda assim é importante lembrar que Bochner, apesar de discorrer sobre aspectos operativos dos trabalhos e de nomear suas categorias de “drawings”, inicialmente se referiu a três “atitudes”, o que esclarece seu interesse especial pelas intenções e modos de trabalho dos artistas mais do que pelos objetos gráficos isoladamente.

A proposição de Bochner é evidência de que o processo de trabalho dos artistas passou então a assumir, principalmente no enunciado destes<sup>2</sup>, uma acentuada relevância nas elaborações discursivas acerca do desenho desde meados do século XX. Sobre isto, é pertinente compreender não o que se espera ao associar desenho e processo (relação bem manifesta e já muito teorizada), mas justamente quais os termos desta re-proposição: qual desenho e qual processo se conjugam e através de quais elementos ou características. Para Pamela Lee (1999)<sup>3</sup>, neste contexto, o encontro de desenho e processo em um discurso traz consigo a “temporalidade” como fator principal. Ainda que a autora construa seu argumento com foco nas particularidades da process art<sup>4</sup>, algumas de suas considerações não se restringem a esse seu objeto de estudo. Isto possivelmente deve-se ao que Lee (1999, 26) já adverte de início sobre a dupla acepção da palavra processo: tanto a literal, que denota “evento ou ato pelo qual algo passa a ser ou simplesmente é”, quanto a histórica, que caracteriza o grupo de artistas norte-americanos cujos trabalhos ficaram marcados por esta problemática. As considerações de Lee não se justificam, portanto, dentro deste agrupamento; são valiosas por que capazes de ultrapassá-lo e de direcionarem-se para a noção mais ampla de processo artístico.

2 O artista como sujeito que discursa é uma entre tantas retomadas nos anos 60 em relação à ideia de artista tal qual é formulada no Renascimento: a literatura artística italiana, como observa Paixão (2008, 31) a partir de Schlosser, foi conduzida, já a partir do Trecento, menos por hagiógrafos ou historiadores do que por artistas, devido ao deslocamento da posição destes últimos de *faber a auctor*.

3 As ideias de Lee às quais me refiro foram apresentadas no texto *Some Kinds of Duration: the Temporality of Drawing as Process Art*, no qual a autora analisa especificamente a produção artística que compôs a exposição *Afterimage: Drawing Through Process*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

4 Termo que se refere a um grupo de artistas atuantes nos EUA, entre final dos anos 60 e anos 70, que, mesmo sendo reconhecidos por alguma vinculação mais estável com propostas designadas como *Conceptual art*, *Earth art* ou *minimalismo*, dedicavam-se a práticas envolvendo escultura e instalação marcadas pela participação relativamente programada do acaso, pela negação das convenções formais e pela valorização da resposta dos materiais empregados. Como expõe Cornelia Butler (1999, 81) *Process art* não chega a caracterizar um movimento artístico coeso e estável, estando mais próximo de um conjunto de afinidades entre as obras de alguns artistas, motivo pelo qual me refiro a ele como agrupamento.

Uma das afirmações de Lee (1999, 31) é que o desenho privilegia menos a observação sobre a “dimensão estilística” do que sobre a “dimensão operacional ou temporal” (das obras process oriented) geralmente obscurecidas por “leituras morfológicas do processo”<sup>5</sup> A observação é pertinente e supera o contexto específico ao qual se refere, pois “a conjugação dos termos desenho, processo e temporalidade parece reconhecer uma ambivalência histórica” (LEE, 1999, 26) que não foi superada, já que,

Por um lado, dizer que desenho é processo aproxima-se do tautológico, pois nada parece mais óbvio do que a maneira como o desenho registra o processo de fazer do artista [...] Do esboço ao tracejado, do desenho preparatório ao sombreado – todos estes exemplos aparentam ser as demonstrações de processo mais literal (LEE, 1999, 26-27).

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

Por outro lado, as noções tradicionais de desenho parecem pouco consonantes com a process art. [...] Resumidamente, se process art prescinde de legibilidade formal através da dispersão aparentemente aleatória do seu material, o contorno gráfico, a modelagem, o chiaroscuro – toda a variedade de técnicas de desenho – trabalham contra este modelo de processo em consolidação. (LEE, 1999, 27).

Como qualquer sistema normativo, disciplinar e de forte implicação ideológica, o desenho como categoria artística acaba sempre por subordinar o gesto à intenção, planejamento, maneira, método ou outro imperativo que o justifique. Este complexo diverge da responsividade mais imediata entre mundo e gesto conforme interesse dos artistas da process art. Tal diferença não invalida a relação entre desenho e processo, mas apenas evidencia a diversidade de posicionamentos. A reavaliação da referida ambivalência histórica, envolvendo os sentidos correlatos de desenho e processo, prossegue nas considerações que tencionam evidenciar a componente temporal implicada na materialidade. É o que encontra-se na argumentação de Lee, que tem como motor de sua argumentação a frase do artista Richard Serra (1994, 51) “não há uma maneira de desenhar – há apenas desenho”. A conclusão de Lee (1999, 48), baseada na sua análise de obras daquele contexto, é que Serra, ao proferir tal enunciado, comunicava “o desejo de mover[-se] para além das tradicionais dicotomias relativas a meios e fins, rejeitando a ideia de composição formal e convenções pelas quais se delimita a matéria, assim recusando a separação metodológica de ambos”. Lee argumenta que se “meios e fins são inseparavelmente entrelaçados”, isto é especialmente evidenciado na duração, seja a do fazer, da matéria, de determinada condição ou da recepção da obra. “O que isto mostra é que desenho não é simplesmente um meio para [atingir] um fim. Pelo que isto revela, sua finalidade é [em si] uma mediação – a caminho de algo mais” (LEE, 1999, 48).

É importante destacar que Lee não recusa os meios e os fins, mas relativiza tanto um determinismo progressista, que subordina o primeiro ao segundo, quanto um

<sup>5</sup> Segundo Lee (1999, 26) “a despeito de sua ênfase na aleatoriedade e da negação do formalismo, a institucionalização da process art tende paradoxalmente a torná-la uma categoria histórica ou, ainda pior, um tipo de estilo”.

idealismo nostálgico, que só valoriza o inverso desta ordem. A autora entende na duração uma condição pela qual é possível deslocar a atenção da oposição forma-matéria, privilegiada em análises voltadas predominantemente à espacialidade. Nesta sua proposta, mantém-se a ênfase no processo sem estabelecer interrupções de início/fim, fraturas em sua extensão. Entretanto, esta continuidade não gera uma longa indiferenciação, um campo homogêneo: se reconhece um relevo de zonas distintas pelos quais se observa os movimentos característicos do processo, tais quais ondulações, deslizamentos e correntes. O trajeto entre o que se entende como meio e fim não se perde em sua transitoriedade, mas justamente segue aí. O desenho é permeado pelo conceito de mediação, continuamente.

## CONTINUUM

Lee propõe uma maior atenção à temporalidade no desenho, envolvendo especialmente a observação da duração. O entendimento que ela propõe contornar é o do desenho incrustrado estruturalmente na dicotomia meio-fim, condicionado por uma normatividade dos fazeres artísticos cuja concepção do tempo é submetida à funcionalidade, configurada exclusivamente como linear e progressiva, expressa na passagem do esboço da ideia à sua realização em um outro meio eleito. A maneira da autora questionar esta perspectiva é justamente discorrendo sobre “alguns modos de duração”<sup>6</sup> que ela localiza como fundamentais em um recorte da produção artística recente e que não são contemplados neste esquema anterior. Ao concluir, por estes modos, que meio e fim estão reciprocamente implicados em uma relação que os artistas tem vindo a desierarquizar no meio plástico e no discurso, Lee (1999) propõe que os processos envolvidos no desenho passam a ser menos experimentados como uma mediação instrumental e mais como um fluxo que envolve atividade.

Uma outra proposta que pode ser discutida nesta reflexão é a do desenho enquanto continuum. Em *The Primacy of Drawing: histories and theories of practices*, Deanna Petherbridge (2010, 8) apresenta este “paradigma estrutural” como alternativa a um entendimento “excessivamente abrangente” de desenho. Esta perspectiva baseia-se em sua constatação de que, ainda que ocasionalmente contraditórias entre si, todas as teorias sobre o desenho na arte europeia compartilham atribuições que permitem compreendê-lo como “parte de um continuum do fazer e pensar, da invenção e realização” (PETHERBRIDGE, 2010, 19)<sup>7</sup>.

Entretanto, que esta proposta aparente inicialmente compatibilidade com a dinâmica processual da arte contemporânea conforme analisado por Lee, ao abranger duas notórias dualidades (fazer/pensar, invenção/realização), o discurso da autora traz um tom contraditório de conservadorismo quanto ao encadeamento do desenho

6 Em análise às obras da process art, Lee (1999, 34-48) discorre sobre 3 modos de temporalidade: “entrópica”, que, preocupada na implicação temporal da matéria e de sua recepção, aponta para objetos que parecem configurar “uma história inerte” ou um “dispêndio de energia” em uma perspectiva de declínio; “transitiva”, que diz respeito ao cruzamento entre matéria e forma, meios e fins, e implica uma lógica estruturada na “dupla e/ou” como impossibilidade de manter propriedades tidas como distintas na obra de arte; e “contingencial” que, através dos limites temporais propostos pelo artista, desencadeia as condições de possibilidade de eventos acidentais, sem, no entanto, concluir uma relação causal direta. Segundo a autora estes modos não são os únicos, nem são excludentes entre si; eles interpenetram-se e opõem-se a categorizações.

7 Ou, de forma mais completa, “Drawing is rooted within a conceptual and perceptual nexus, and as such is part of a continuum that embraces genesis, development and completion” (PETHERBRIDGE, 2010, 25).

a outros meios<sup>8</sup>. Petherbridge (2010, 26) alega constatar nos discursos ao longo da arte ocidental, de Plínio até o século XX<sup>9</sup>, o reconhecimento e valorização contínuos, ainda que ocasionalmente discretos, do esboço (sketch). Porém a autora transparece um claro desagrado no seu entendimento da supervalorização atual do caráter inacabado (inchoate) e da autenticidade próprios dos desenhos de esboço. Petherbridge (2010, 16) declara que atualmente “embora muito admirado, o esboço encontra-se preso e vacilante no seu suporte original, desprovido de desenvolvimento”, o que expressa sua identificação com um tradicionalismo no procedimento artístico. Ainda que afirme que o desenho seja “uma prática independente” (PETHERBRIDGE, 2010, 16) e que critique a persistente recusa institucional da efetiva teorização do desenho, a argumentação da autora pela valorização deste move-se pela legitimação do tradicional esquema de hierarquia das categorias artísticas na qual o desenho ocupou frequentemente uma posição subalterna, ou no máximo ambígua, aos loci oficiais da pintura, escultura e arquitetura.

Alegar que o desenho, mesmo de esboço, está atualmente “preso e vacilante” em seu “suporte original” é expressar uma concepção na qual este deve encontrar sentido, ainda que seja um sentido parcial, pelo “desenvolvimento” em outro meio. Logo, uma possível afinidade (palavra que, em uma discussão sobre fins e meios merece destaque ao referir-se ao que se avizinha, ao encontro dos fins de cada coisa) entre a ideia de continuum de Petherbridge e as reivindicações atreladas à temporalidade de Lee é abalada por esta divergência sobre a autonomia do desenho. Pois, se Petherbridge percebe o desenho como incompleto em seu descompromisso atual com outros meios, Lee aponta o próprio desenho como marca envolvida nas durações no processo, como confluência de ordem horizontal entre matéria e forma. Da mesma maneira se, por um lado, Lee frequentemente menciona o desenho como constitutivo essencial do processo, sejam quaisquer os meios envolvidos, por outro lado Petherbridge tende a comentar a relação do desenho com os meios diversos em termo de uma inserção, de uma participação parcelar: “é perfeitamente possível e significativo falar sobre o desenho em uma pintura” (PETHERBRIDGE, 2010, 18, grifo do autor)<sup>10</sup>. Supõe-se que, no entendimento desta última autora, há uma subordinação do desenho, pois quando relacionado a outro meio alguns de seus importantes aspectos, tais quais incompletude, indeterminação, ambiguidade, tornam-se indesejáveis, falhos, como se precisassem ser neutralizados pelas soluções acumulativas e sofisticadas destes outros meios notórios por resultados “acabados”; como se, diante da possibilidade de uma “transformação” conclusiva, a permanência em um estado “inacabado” e “vacilante” caracterizasse uma falha, uma falta incômoda; ou, por outro lado, como se a mudança para um outro estado, seja mais ou menos “acabado”, pudesse garantir um término definitivo para tal processo. Por que não compreender

8 No artigo *Nailing the Liminal: The difficulties of defining drawing* (2012), Petherbridge mantém questões em aberto ao assumir o desenho como algo problemático, posicionamento que contrasta com sua abordagem em *The Primacy of Drawing*, obra ambiciosa na qual ela procura inclusive orientar a formação de um novo ethos artístico em torno do desenho apoiado em diversos valores e práticas tradicionais. Preocupada com o que alega ser uma atual postura “virulentamente historiofóbica” dos agentes de arte: estudantes, galeristas, curadores e colecionadores (PETHERBRIDGE, 2010, 13), a autora deixa implícito como verdadeiro um facilmente questionável distanciamento generalizado entre as práticas artísticas contemporâneas e os processos e dinâmicas do desenho pelos quais ela argumenta a favor e que são predominantes em uma história da arte pré-moderna.

9 Para Petherbridge (2010, 26), o que está em questão na dinâmica pendular da discussão envolvendo esboços e obras acabadas não é a rejeição deste primeiro em si, mas o grau de acabamento que deve suceder às ideias desenvolvidas por ele.

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

o “vacilante” como integrante legítimo do continuum como tal? Justamente este estado indeterminado e frágil parece ser capaz de estender o continuum, de mantê-lo em fluxo. Ou será que este processo só move-se na direção do “desenvolvimento”, o que inevitavelmente reestabeleceria a delimitação e subordinação do non finito ao finito? Seria esta a temporalidade privilegiada neste entendimento de continuum?

Petherbridge (2010, 28) afirma que a “negação da transformação ou potencial de crescimento [do desenho] é fetichizado na pós-modernidade”, declaração que traz uma possibilidade de compreender como se dá a contradição de seu discurso, situada entre a autonomia e a subordinação do desenho em relação a outros meios. Neste enunciado a autora assume que existe no desenho o potencial de tornar-se outra coisa fora de seu “suporte original”, fora de seu “caráter inacabado”. É oportuno observar nos exemplos de Petherbridge (2010, 15-85), ainda que matizados pelas singularidades de cada artista em questão<sup>11</sup>, uma clara definição e consequente distinção entre o esboço e a obra em etapa posterior de elaborado acabamento em pintura ou gravura, mesmo que o foco da análise seja a passagem do primeiro ao segundo estado. Nestes casos, o desenho não apenas tinha o potencial de tornar-se outra coisa, como também este era um de seus principais papéis pré-determinados em um esquema bem ordenado de concepção e realização da obra de arte. Tentar atribuir uma distinção equivalente a esta à obra de artistas atuais resultaria no ofuscamento de uma diversidade (metodológica, material, formal, conceitual, expositiva) do desenho que corresponde aos questionamentos e propostas da arte contemporânea em um âmbito autocrítico. Diversidade atual que é resultante do acúmulo de investigações artísticas a tatearem além destes mecanismos regulados de passagem entre o estudo gráfico e seu desenvolvimento final, processo que a própria autora, ao longo da maioria dos casos que estuda, revela serem relativamente convencionados e, portanto, resultam em menor variedade de procedimentos<sup>12</sup>.

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

Ainda sobre o excerto analisado acima, é fundamental escrutinar o entendimento de potência que a autora emprega em seu argumento sobre a “negação do potencial de crescimento do desenho”. Para Petherbridge (2010, 12), prevalece na arte atualmente uma exagerada valorização da ruptura em uma perspectiva historiofóbica (com todos os paradoxos que esta contraposição possa implicar) que precisam ser

---

11 Especificamente sobre a noção de continuum são mencionados Leonardo Da Vinci, Paolo Veronese e Antoon van Dyck, Rembrandt, Poussin, William Blake, entre ainda outros.

12 Talvez em seu intento de “abrir o passado em relação ao presente”, Petherbridge (2010, 13) detenha-se a estudar maioritariamente casos de artistas até o século XIX. Não se omite a analisar casos do século XX, mas ainda mantém a tendência a observar obras voltadas para a representação figurativa. São raras as menções a desenhos de implicação mais indicial, como os realizados por Andy Goldsworthy e Alighiero e Boetti ou os que suspendem a figuração, como as divisões modulares e geométricas de Eva Hesse, Agnes Martin ou Sol LeWitt. Estas são exceções, bem como um vídeo de William Kentridge e um desenho sobre parede de LeWitt, que diferem de todas as outras dezenas de trabalhos comentados e reproduzidos no livro que têm como suporte papel, e em alguns casos tela, cartão, pergaminho ou similares. Esta proporcionalidade aponta para o preterimento de experimentações do desenho em perspectivas mais amplas acerca de materialidade, duração, suporte, movimento, performance física, além de implicações de contexto.



revertidos, o que motiva seu projeto didático de revisitação a um patrimônio gráfico de excelência<sup>13</sup>. Petherbridge (2010, 16) compreende que atualmente “todo o ethos do estúdio tem implicado um estado de autodescoberta num vácuo teórico de imediatismo e contemporaneidade”. Seu discurso em resposta a esta problemática volta-se para obras consolidadas historicamente, inseridas em acervos institucionais exemplares<sup>14</sup>, a fim de aproximar os leitores destes referenciais e de seus respectivos métodos e procedimentos de investigação aplicada. A intenção é a valorização do envolvimento inventivo, prático e historicizado do artista com seu trabalho. Ainda que as preocupações de Petherbridge possam encontrar suporte para serem assumidas como legítimas, sua resposta ao contexto é excessivamente prescritiva.

Ao argumentar por uma espécie de resgate do modelo tradicional de trabalho de ateliê, a autora não pode prescindir de uma série de procedimentos que estão atrelados a valores e concepções artísticas vinculados a esta tradição, como, principalmente, a hierarquia das modalidades artísticas. Mas, se o desenho é autônomo, por que forçosamente precisa ser “desenvolvido” para fora de seu “suporte original”? Então hoje, manter o desenho como esboço, assumir sua incompletude, seu momento ensaístico, experimental e especulativo, é negar seu potencial de crescimento? Petherbridge (2010, 11), que destaca sua posição como artista e a orientação prática que confere ao livro, parte da imagem mítica da gênese da arte por Plínio para refletir sobre o continuum do desenho:

Eu interpreto o delineamento ao redor da sombra desenhado pela filha do ceramista Butades, o qual é preenchido por barro pelo seu pai, como metáfora da potência do esboço inicial, o qual gera uma cadeia de processo de desenvolvimento que pode ser completada em outro medium (PETHERBRIDGE, 2010, 3).

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

Mas é possível, a partir desta posição de Petherbridge, construir uma visão alternativa do problema ao evocar a revisitação que Giorgio Agamben faz do conceito de potência no pensamento de Aristóteles. Agamben (2006, 23-28) passa principalmente pelos aspectos mais ambíguos que este conceito envolve, detendo-se finalmente na questão: o que acontece com a potência enquanto esta não passa ao ato? Para Petherbridge, se a “potência do esboço inicial” não for conduzida ao ato – de

---

13 Sem poder dedicar-me longamente a contra-argumentar esta característica que Petherbridge atribui à arte contemporânea, preciso apenas registrar a discordância ao considerar justamente que “a crença de que a arte não pode separar-se do nexa histórico de seus meios de produção” (PETHERBRIDGE, 2010, 12) não é menos válida e presente do que foi anteriormente, ainda que encontre atualmente suas maneiras particulares.

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

concluir, transpor, manifestar, realizar o desenho em uma “forma acabada”<sup>15</sup>, outro medium – fica abandonada. Porém, a argumentação de Agamben aponta para uma alternativa a esta asserção.

Acerca da potência, é necessário discorrer sobre a noção de faculdade, a qual “exprime o modo em que uma certa atividade é separada de si mesma e destinada a um sujeito, o modo em que um ser vivo tem a sua práxis vital” (AGAMBEN, 2006, 14-15). Ou seja, a faculdade de ver, por exemplo, é distinta da visão em ato. Ela permite ver, mas também não ver. Uma vez que um sentido implica uma capacidade e também a sua privação, a doutrina aristotélica aponta para que toda a potência, tal qual faculdade, tem um modo de ser em ato e outro na sua própria privação.

A potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício (...). Ou seja, o arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de cítara é tal porque, diferentemente daquele que se diz potente apenas em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar a cítara, ele pode não-tocar a cítara (AGAMBEN, 2006, 16).

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

A distinção entre não poder e poder não é essencial nesta reflexão. Na sua disposição em poder não mantém-se a potência. Pode-se inferir por seu discurso que para Petherbridge a atual problemática do não desenvolvimento do esboço advém da incapacidade do artista derivada de sua falta de prática e comprometimento decorrentes de uma adesão à voga da alienação histórica. Nesta concepção tal artista simplesmente não pode. Mas não é de se descartar a hipótese que esta postura do artista seja em si o modo privativo de sua potência em relacionar-se com os discursos e imagens que compõe sua própria historicidade. O que aponta Agamben é que já Aristóteles tomou repetidamente as aporias acerca da potência justamente por que ela implica difíceis ambiguidades que foram ainda complexificadas com o acúmulo de sucessivas revisitações de sua obra. Se a potência envolve sempre uma impotência, se aquele que pode uma potência a pode em relação à uma impotência, é muito delicada a afirmação categórica de uma espécie de alienação artística concentrada especificamente no esboço, que seria aqui justamente a figura da potência da obra de arte. Na potência, transitar do modo privativo ao ato não implica anular o primeiro:

---

15 A autora, pela abordagem que considera trans-histórica, dedica-se em algumas passagens a comentar as “condições de produção e recepção” que envolvem o sentido de “acabamento” do desenho. Menciona, como exemplo, que o cartoon não pode ser considerado plenamente finalizado por sua falta de cor, inserindo-o na híbrida categoria da grisalha (PETHERBRIDGE, 2010, 4). De onde provém, por qual caminho trilha e por sobre o que se estende a determinação de que um desenho, ou qualquer trabalho de arte, mesmo uma pintura (vide toda a história dos acromos e monocromos), só está finalizado quando apresenta cor? A posição de Petherbridge mostra seu conservadorismo na tendência em subordinar expressões gráficas de contextos históricos diversos em agrupamentos baseados em critérios predominantemente formalistas de outros períodos.

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será verdadeiramente potente apenas quem, no momento da passagem ao ato, não anulará simplesmente a própria potência de não, nem a deixará para trás em relação ao ato, mas fará com que ela passe integralmente nele como tal, isto é, poderá não-não passar ao ato (AGAMBEN, 2006, 26).

Ou seja, o posso não não perde-se ou esgota-se no ato, mas preserva-se nele. Dizer que “o desenho é radicado em um nexo conceitual e perceptivo e, como tal, integra um continuum que envolve a origem, o desenvolvimento e a finalização” (PETHERBRIDGE, 2010, 25) deve prever oportunidade para que também aí se possa o modo privativo da potência, já que o desenvolvimento do esboço não a esgota.

Petherbridge retoma, no mito original de Plínio, tanto o delineamento quanto seu consecutivo preenchimento com barro, posteriormente enfatizando, ao longo de seu discurso, a distinção entre esboço e desenho plenamente finalizado. Sem o intento de negar essas formas historicamente relevantes, é de interesse para esta reflexão precisamente encontrar maneiras de conceber o desenho que permitam uma diluição de tais tipologias. Mesmo que esta diluição seja provisória e oportunista ela não é menos válida do que as divisões que se propõe problematizar.

Sobre isto é oportuno retornar à Cora, a filha do ceramista. Derrida (2010, 55-56) discorre sobre como a jovem (que ele destaca usar o nome do pai, Dibutade, na versão de Antoine D’Origny<sup>16</sup>) trabalha o desenho na cegueira por não ver simultaneamente o grafismo e o seu modelo, por estar desligada do “presente da percepção” enquanto volta-se para a sombra. Sob os apontamentos de Derrida, ao localizar o conflito de geração e a predominância de personagens masculinos em uma tradição mítico-religiosa acerca da cegueira, não parece ser fortuita a relação entre pai e filha que Petherbridge privilegia, justamente no momento da intervenção de Butades completando o trabalho de Cora. A figura da autoridade patriarcal, a partir do preenchimento do contorno na parede, sobrepõe-se ao traçado da filha. Toda a indeterminação, o vazio potente (um segundo vazio, obscuro, o vazio a partir da ausência sombria do enamorado) que é instaurado por ela, um vazio delimitado que marca a forma mas que também abre-se em seu interior para todo o trabalho da memória e da imaginação, é preenchido e substituído pela figura mimética e presente que o pai modela e perpetua como cerâmica com o barro de sua própria lembrança. Fica a pergunta: traçado com carvão ou uma ponta seca, o desenho de Cora persistiu na parede após esta intervenção?

O termo continuum<sup>17</sup> compreende a atribuição de uma unidade. Ele precisa ser declarado justamente sobre as variações existentes em uma dada extensão, duração ou processo, subentendendo uma heterogeneidade. É vulgarmente evocado para unir um conjunto de partes geralmente similares porém diferenciadas entre si. Ao aplicar ao desenho uma noção de continuum estão em pauta tanto um desejo de

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

17 O Dicionário da Língua Portuguesa da Editora do Porto define continuum como: 1. sequência, sucessão, continuidade; 2. conjunto de partes unidas entre si; 3. meio que enche um espaço sem intervalos. Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico (Porto: Porto Editora, 2003-2014), “Continuum”, acessado em novembro de 2014. <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa0/continuum>

ligação dos desdobramentos do processo artístico quanto a distinção dos estados aí envolvidas, o que, na abordagem de Petherbridge, corresponderia às tipologias do desenho de esboço, do desenho finalizado e das conseqüentes elaborações em outros media.

Para observar a ideia de continuum é oportuno aproveitar a recente passagem por Agamben e também mencionar sua crítica à concepção ocidental dominante do tempo através de duas principais componentes, justamente o instante e o continuum. O autor (AGAMBEN, 2008) identifica as concepções de tempo histórico como derivação do modelo de tempo cristão, que é representado como linear, irreversível e finito. Mesmo que este último seja uma resposta "antitética em muitos aspectos" à representação cíclica própria do modelo temporal da antiguidade clássica, não conseguiu superar a problemática colocada por este acerca da situação limítrofe do presente situado entre passado e futuro. Segundo Agamben (2008, 114), tal presente momentâneo fundamenta o modelo do "continuum quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga" bem descrito por Aristóteles. Apesar de conceber o tempo como linear, finito e interiorizado no espírito, em oposição ao tempo astrológico dos antigos gregos, o cristianismo manteve o entendimento do instante como um ponto inextenso e inaferrável que divide o passado do futuro (AGAMBEN, 2008, 115-116). Logo a experiência desta concepção temporal, seja nulificada diante da imobilidade da eternidade ou pelo esvaziamento de sentido de sua posterior laicização, é sempre inapreensível, pois ocorre em um instante em fuga. Seu sentido, na idade moderna, constituindo-se "em si e por si" nas noções de antes e depois (AGAMBEN, 2008, 116-117).

Retomando o uso que Petherbridge faz do termo continuum, pode-se identificar na base do nexos que ela propõe a persistência de alguns dos aspectos mencionados na revisão da conceituação do tempo ocidental feita por Agamben: 1) uma vez que o desenho é visto prioritariamente como manifestação gráfica, e que cada versão para outro medium lhe é definitivamente distinta e outra, existe pela diferenciação a possibilidade de quantificação; 2) pelo desenvolvimento do esboço até o medium final qualifica-se uma única direção progressiva através do antes e do depois; 3) e se por um lado esta direção é linear e irreversível, uma vez que o trabalho tende a atingir seu objetivo final pela superação progressiva de suas etapas ("a origem, o desenvolvimento e a finalização"), por outro lado o processo do artista tende a reproduzir continuamente tal encadeamento, curvando a linearidade em um ciclo. Enquanto Petherbridge parece reclamar uma espécie de temporalidade unívoca para o desenho, que reproduz a noção predominante no ocidente, o argumento de Lee discorre, como já mencionado, sobre três formas de temporalidades diferentes em um sistema aberto. Na busca por valorizar a dimensão temporal em seu contato com a espacial, considerando esta última historicamente privilegiada, Lee menciona obras de artistas que problematizam a entropia, a causalidade, o acidental, enfim, que tateiam experiências menos ortodoxas do tempo na arte sem elaborar uma proposição única e conclusiva a respeito deste.

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

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

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

## MODO E ESTADO

Considerando que um inseto pode passar de larva a imago ao longo de sua duração de vida, é apenas através de sua espécie, e não em sua individualidade, que ele pode ser ambas simultaneamente. Para que se possa estabelecer uma comparação entre desenho (o qual é possível encontrar-se em vários estados – ideia, grafismo, coisa – ao mesmo tempo e ainda assim poder ser chamado de desenho) e tal processo de transformação destas criaturas, deve-se assumir tal observação não a um exemplar animal único e isolado, mas às situações de cada indivíduo em cada estado, em relação a outros indivíduos em outros estados. O nexos entre eles é o paradoxo que abriga-se entre o substantivo e o adjetivo particular: um indivíduo indeterminado qualquer e aquilo que lhe é de mais próprio e singular, uma divergência de sentido que assemelha-se à definição que Agamben faz do ser especial em contraste com o uso corrente deste adjetivo:

O ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique (AGAMBEN, 2009, 53).

O ser especial é aquele que coincide com seu próprio “dar-se a ver”, com uma visibilidade, uma inteligibilidade, uma espécie; afirmação que evidencia tanto a presença quanto a separação da imagem dos seres. Agamben (2009, 52) discorre sobre a natureza insubstancial da imagem, da qual decorrem duas características: a gera-

ção contínua e a indeterminação dimensional. Sem realidade contínua e movimento local, ela precisa ser recriada constantemente “de acordo com o movimento e a presença de quem a contempla”. Sem medida quantificável e mensurável, apresenta apenas “modos de ser”. Este modo de ser no qual a imagem acontece a um sujeito oferece a possibilidade de ver o desenho como algo que está presente e também separado do grafismo tanto quanto de quaisquer outros estados. Logo o modo não é o suporte da imagem, sua circunstância material, tal qual receptáculo, mas o fazer-se dela por esta condição. Não é um meio que a acolhe, e sim o próprio acontecimento da imagem no sujeito que padece dela.

Conforme a tradicional sequência de interpretação do procedimento artístico, é comum assumir a coincidência entre a imagem e a concepção mental de uma obra, já que esta última pode persistir como memória ou um plano futuro mesmo após a perda dos suportes materiais com as quais esteve relacionada, conferindo-lhe certa primazia. Afinal, é na reivindicação da capacidade intelectual que o desenho é teorizado e instituído em nosso sistema artístico (PAIXÃO, 2008, 23-27). É necessário lembrar que a imagem é “acidente”, que não situa-se espacialmente por si, mas que só existe em outra coisa, só “está em sujeito” (AGAMBEN, 2009, 51-52)<sup>18</sup>. Ou seja, ela ocorre no intelecto como um hábito, demandando sua geração contínua e sendo capaz de ocorrer a outros sujeitos. Por isso a concepção mental que subsiste ao longo do processo de um desenho não pode ser a mesma do início do processo, tal qual uma ideia original e pura, pois nela a imagem é sempre recriada continuamente, composta também pelo quanto se relacionou com as circunstâncias de sua fatura e apreciação, e ainda submetida a um trabalho sobre a memória deste processo<sup>19</sup>. A partir deste entendimento seria inadequado identificar na concepção artística uma ideia como original já que o pensamento não pode prescindir da experiência sensível nem inteligível a partir dos objetos e das elaborações de outras ideias. A menção de uma ideia ocupar a posição de origem em um desenho poderia ser acolhida aqui apenas como uma atribuição metodológica proposta circunstancialmente e com sentido restrito a um segmento arbitrário.

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

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

---

18 Agamben (2009, 51-52), esclarece que na filosofia medieval estar em sujeito era “o modo de ser do que era insubstancial”, como um hábito, um ethos, um uso, um gesto: “[o que está em sujeito] nunca é uma coisa, mas sempre e apenas uma “espécie de coisa””.

19 Sobre a relação entre o intelecto e as coisas sensíveis na teorização do desenho é preciosa aqui a contribuição de Paixão (2008) que, ao argumentar pela sua hipótese sobre o desenho a partir do modelo do *grammateion* de Aristóteles, considera excepcional em relação aos seus antecessores o discurso de Federico Zuccaro, no qual localiza este mesmo modelo.

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

E ainda que cada estado de um desenho se particularize pela situação de um contexto, a possibilidade de identificar a relação, ou mesmo uma sequência de encaadamento entre cada estado é que confere a mínima aplicabilidade de um continuum. Mesmo que não seja explicativo, absolutamente causal, univocamente interpretável ou unidirecionalmente válido, é somente no balanço entre reconhecimento e estranhamento que viabiliza-se a proposição de um nexos. Comumente o esforço aplicado pelo continuum, tal qual empregado por Petherbridge, visa sempre declarar que vários modos dos respectivos estados de um desenho partem de uma espécie de matriz, como se fosse preciso certificar e confirmar que em uma sala de espelhos vários reflexos provém de um mesmo objeto. Nesta analogia o objeto seria esta suposta matriz ideal da imagem, enquanto os espelhos seriam os estados e os reflexos seriam seus modos.

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

A despeito dos esforços por conferir uma coerência e unidade, a dinâmica entre distintos estados identificados com um certo desenho não se dá por um movimento singular, unidirecional e linear. O modo de uma ideia pode irromper de um estado de grafismo, ou a espécie de uma coisa pode ser influenciada por um estado de ideia, ou ainda um estado de grafismo pode ser sugerido pelo modo de uma coisa, ou então extensas cadeias de estados e modos sucedem-se constituindo desenhos complexos, extremamente dinâmicos e pouco sujeitos a análises. Ainda assim, tradicionalmente é privilegiada a observação dos estados sob a sequência ideia, grafismo e coisa – na qual a ideia inicial é desenvolvida como marca gráfica, comunicável, inteligível, visual e então finalmente aperfeiçoada com recursos plásticos mais elaborados ou transposta em objeto tridimensional. Nesta ordem todos os estados justificam-se e investem em um suposto modo final, desvalorizando-se suas especificidades anteriores como se a ideia determinasse que a coisa e o grafismo fossem não mais do que um instrumento desta realização. Contraditoriamente, tal observação também deprecia seu próprio modo final pois o subordina, assim como aos outros modos e estados, a uma imagem ideal e inatingível; sempre exterior e inacessível. Mas a imagem não deve ser considerada adjetivo, qualidade visual de um conceito. Por isso é fundamental persistir na observação dos movimentos do desenho como não exclusivos, nem unidirecionais, nem lineares. Enquanto as abordagens mais tradicionais tendem a atribuir correspondências entre estados para considerá-los variações de uma mesma imagem em um esquema linear e sequencial determinado, as abordagens alternativas parecem interessar-se mais pelas distintas dinâmicas entre estados em uma perspectiva que contempla interrupções, ramificações, retrocessos, paralelos e lacunas. Em ambas as perspectivas é imprescindível uma contínua interpretação comparativa, atividade que é resposta à condição intervalar dos estados e que traz novamente à reflexão o caráter mediador próprio do desenho. Mas o âmbito deste caráter excede a função de mediação entre ideia e realização concreta próprio do esquema linear tradicional. Também excede a condição de meio processual privilegiado nas considerações sobre as circunstâncias de trabalho nas quais é visto como evidência tanto de vestígios indiciais quanto do decurso de intencionalidades. É algo intrínseco, relacionado à ambiguidade teórica e etimológica do desenho (separar e unir, distinguir e apontar) que ocorre quando este institui o signo e indica a marca, distingue as coisas.

Por esta vocação do desenho os distintos estados podem relacionar-se em suas diferenças, sendo ele a própria correspondência capaz de unir ideia-grafismo-coisa, de estabelecer isto como aquilo, "uma espécie de". Mas a esta tradição de interpretação do desenho pode-se associar a reelaboração de sentido proposta por Paixão (2008, 41), na qual o prefixo de- denota "potência" ao invés de "proveniência". Logo o desenho não instituiria o signo, mas, ao contrário, o destituiria de algo, "des-determinando o que aí se in-signara, ou, simplesmente, apresenta-se sob a forma da potência (i.e., não como uma das possíveis determinações da potência, mas integralmente, enquanto tal)", assumido como "forma do 'não ser' na existência". Seja pela ambiguidade da interpretação tradicional ou pela evocação da potência na interpretação proposta por Paixão, o desenho permanece relacionado à turbulenta passagem entre uma coisa e outra.



## CONVULSÃO

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

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

Ao observarmos os estados de um processo de desenho, vemos que eles não se encadeiam por passagens suaves e graduais: a diferença entre seus momentos é suficiente para que o movimento de um para outro seja turbulento. No continuum de um desenho há constantemente solavancos que não são apenas uma perda da ordem, do controle, mas justamente a ampliação de sua complexidade investida de novas ordens e possibilidades de desdobramentos. Quando parte-se da ideia para o grafismo, isto não é feito sem inquietude. Não a inquietude do estado emocional do desenhista, mas a inquietude própria a todo momento no qual algo é gerado; a inquietude desta imagem que perigosamente vem à luz e se dá agora ao sensível. Quando parte-se do grafismo para a coisa não é também sem enorme tensão: algo que passa a ocupar um espaço que antes não ocupava, sua presença projetando sombras à condição gráfica do traço. E a ideia, ao partir de um grafismo ou coisa, parece sempre sacar-lhes algo para fazer-se imagem inteligível, apropriando-se desta sem desprovê-los.

Não é sem ímpeto que um estado motiva outro, que um modo verte-se para outro estado. Existe uma manobra arriscada em estender-se além, em criar uma distância ao mesmo tempo que se faz necessário transpô-la. Por isso me refiro a tal versão como um processo convulsivo, palavra que passou a figurar em anotações pessoais que escrevia sobre desenho repetindo-se tal qual as imagens obsessivas que assombram o processo artístico.

O termo deriva do latim convulsus e já possuía remotamente as acepções mé-

dicas de espasmos musculares ou câibras<sup>20</sup>, dado que é de interesse aqui por trazer um caráter de descontrole ao continuum, uma vez que estes fenômenos corporais são sempre involuntários. Vale observar, neste sentido, não apenas o descontrole e a ação, mas o vetor desta, sendo que o movimento referido vem do sujeito e age sobre ele próprio. E isto é menos uma questão sobre a autoridade do desenhista do que sobre a suscetibilidade no estado, ou seja, caso possuam ou não uma orientação inicial para serem tratados em outro meio (como, por exemplo, uma planta arquitetônica), eles são sempre sujeitos desta ação, eles é que sofrem a convulsão no desenho.

No sentido figurado o termo latino significava fazer cambaleiar, arruinar, aniquilar, sendo uma forma do verbo *convellere*, sacudir violentamente, agitar o que estava estável, remover de súbito do lugar, arrancar partes, rasgar, partir, destruir, desmembrar<sup>21</sup>. Apesar do (ou exatamente pelo) aspecto destrutivo, é imagem apropriada para descrever um processo de criação. A convulsão no desenho trata justamente do movimento brusco que faz mover o grafismo, a ideia ou a coisa entre si próprios e que arranca um ao outro. Mas pode-se questionar, por exemplo, que ao se desenhar algo, no sentido de fazer um grafismo a partir de uma coisa, que esta coisa não se abala, não é destruída em sua materialidade. Se o estado sofre a convulsão, como esta é percebida? Questão cujo seguinte relato pode ajudar a responder:

No Verão passado, no templo de Philae, em Assuão, no Egito onde, estando eu rabiscando num pequeno bloco de desenho, um polícia (que não falava inglês) veio ter comigo, e autoritariamente me gesticulou que não podia desenhar. Espantado, por gestos perguntei-lhe se podia fotografar a que ele acenou afirmativamente. Perguntei-lhe ainda se podia filmar e a resposta foi idêntica. Como confirmação perguntei-lhe se não podia desenhar e ele confirmou-me: não podia! (BISMARCK, 2006, 23)

Neste caso a proibição ao grafismo justifica-se como resposta a alguma ameaça identificada no desenho. Sem negar a relação desta ameaça com a orientação satírica que o desenho possa assumir, interessa mais à presente discussão, para além do assunto ou intenção de um projeto gráfico específico, os potenciais críticos (no quanto a palavra relaciona-se com crise) constitutivos do próprio desenhar. Como a fotografia e a filmagem, registros tão comuns na atividade turística, foram permitidas, o embargo não direcionava-se para a representação visual em um sentido geral. Sejam determinadas por motivos religiosos, pela agenda cultural do regime político totalitário do Egito<sup>22</sup> (em 2005, quando se deu o episódio) ou por aspectos culturais mais complexos envolvendo ambos, as recomendações transmitidas pelo funcionário especificavam a proibição da representação através do desenho. Bismarck (2006, 24) considera que “o que preocupava o guarda não era o (meu) desenho, mas sim

20 Este uso já é encontrado em Plínio, século I. LEWIS, Charlton T; SHORT, Charles. A New Latin Dictionary – founded on the translation of Freund's Latin=German Lexicon. New York: Harper and Brothers Publishers, 1891, 462.

21 *Convellere* constitui-se do prefixo *con-* (na acepção de completude do ato, que confere intensidade ao significado que complementa) e do verbo *vellere* (puxar, arrancar as penas ou pelos de animais) (LEWIS, SHORT, 1891, 490 e 1965).

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

o que eu poderia estar a fazer com o desenho; o que o preocupava era aquilo que o desenho possibilita, as possibilidades e competências do desenho!". A proibição do grafismo, "(meu) desenho", seria o impedimento a uma prática que, mais do que possibilidades, como aponta Bismarck, lida com potencialidades, com um exercício intelectual capaz de agitar e desestabilizar a sobriedade daquele monumento, o que alcança repercussões ideológicas. A convulsão age como força subversiva (ao arrancar do lugar, inverter e derrubar): que ideias se pode ter ao desenhar (grafando, "pequeno bloco" em mão) que em alguém apenas a observar não ocorre? Recordando-se da concepção do pensamento que precisa das coisas do mundo para formar-se e desenvolver-se, o grafismo, como imagem que é vista, sensível, permite ao desenhista, na concisão de seus recursos, enfrentar mesmo o que se apresenta diante dele monumentalmente; permite alcançar aquilo que ainda não é. E se "o desenho poder ser outra coisa" (BISMARCK, 2006, 24), na perspectiva dos responsáveis pela proibição mencionada, o perigo não está apenas na mudança enquanto alteração, mas na própria indeterminação deste devir. Neste sentido, é fundamental atentar para o que Paixão (2008, 65) chama de "desenho e seu factor práctico-teórico: um meio de intensificação do elemento perceptivo-sensível (activo-passivo) a ponto de advir, no desenhador, um anúncio inteligível – o limbo entre o eterno e o perecível. [...] um olhar íntimo-de-fora, contemporâneo". Se, como o autor coloca, o desenho investe no desenhista uma "potência redentora", é compreensível que lhe sejam direcionadas restrições autoritárias por motivos de controle ideológico.

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

Depois da produção de *Faustus in Africa!* fiz uma série de desenhos de "paisagens coloniais", nos quais usei como fonte para a linguagem visual gravuras dos relatos de exploradores europeus na África. Para uma visão elaborada da África, estava parcialmente interessado nas traduções, nos deslocamentos temporais e geográficos, que aconteciam quando os desenhos dos exploradores eram trabalhados por gravadores profissionais em Londres. Essas imagens voltavam então à África do Sul, onde apareciam em sebos de Johannesburgo (apud TONE, 2005, 94).

O artista buscou investigar um périplo desenvolvido pelas imagens, um "deslocamento temporal e geográfico" que inicia nos grafismos realizados in loco passando pelas codificações dos gravadores ingleses até serem recebidas no contexto da colônia. Kentridge aciona sua perspectiva crítica ao continuar o processo convulsivo destes desenhos, conscientemente retirando e acrescentando. Os estados do desenho também não se anulam, não se negam, mantendo uma complexa relação privativa entre si, tais quais os modos da potência<sup>23</sup>, complexidade cheia de contradições que Sardo destaca na arte contemporânea:

23 Complexa relação privativa pois, mesmo quando, pelo ato, se nega a (sua própria) privação, na verdade está ocorrendo o não fazer que justifica a não anulação da privação no ato, assim como a privação, o não fazer, também não anula a potência do ato (AGAMBEN, 2006, 23-8).

O desenho e sua prática instauram sempre uma referência de segunda instância, não podendo haver outra forma de expressão visual que, dentro do universo da arte contemporânea, possua uma capacidade de auto-invenção dos seus meta-procedimentos que, por paradoxal que pareça, usa sempre uma ficção de autenticidade e genuinidade contraditória em relação à dupla remissão de seu referente (para o universo vernacular canibalizado por um universo de protocolos contemporâneos, sob a fórmula do “como se”) (SARDO, 2006, 43).

A convulsão, logo, não é percebida em cada estado visto isoladamente como forma estável e exemplar, mas sim na comparação entre eles a fim de considerar o que se deu nesta ação, como desenvolveram-se seus movimentos. Quando, através do continuum, vemos estados correlatos, a convulsão não é explícita neles como vestígios de uma agressão sofrida, mas entre eles como uma indicação recíproca, assim como a resultante não é a dilaceração do estado afetado, mas a presença do outro. Neste sentido, os estados do desenho estão implicados na sua potência, tal qual é esclarecida por Agamben a partir de Aristóteles, que não esgota-se quando passa ao ato, mas que conserva-se e acrescenta-se a si mesma. Quando ocorre a convulsão, o que ela é capaz de rasgar e lançar não é retirado do estado de um desenho tal qual um decréscimo, mas é doado a ele mesmo, uma “doação acrescida” (AGAMBEN, 2006, 27) tal qual a figura da própria potência. Os estados do desenho são alteridades internas pelos quais os movimentos convulsivos abalam, rompem e propõem novos modos, de maneira a contribuir-se sucessivamente. Participam da potência do desenho que, no ato, não sofre “uma destruição ou uma alteração”, mas sim uma “conservação” e um “aperfeiçoamento de si” (AGAMBEN, 2006, 27). Desta forma o continuum não mostra um processo de simples transformação, mas sim de possibilidades que se ensaiam e, portanto, que aperfeiçoam o desenho nestes movimentos entre passagem e ato.

Estes movimentos do desenho estão em sua notável característica de voltar-se tanto para o mundo como para si mesmo, o que remete novamente às considerações de Agamben (2006, 28) sobre o “pensamento do pensamento” que é “a doação extrema da potência a si mesma”: o desenho também desenha-se a si, sua potência aperfeiçoando-se.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. A Potência do Pensamento. Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, nº1, p11-28, jan-jun 2006.

AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: \_\_\_\_\_ Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (orgs). Art After Conceptual Art.

Vienna: Foundation Generali; Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006.

BISMARCK, Mario. Desenho e Aprendizagem. Boletim da Associação dos Professores de Desenho e Geometria Descritiva, Porto, no 25, p23-26, 2006.

BOCHNER, Mel. Anyone can learn to draw. In:\_\_\_\_\_ Solar System & Rest Rooms: writings and interviews 1965-2007. Cambridge MA: Massachusettes Institute of Technology Press, 2008.

BUTLER, Cornelia. Means and Ends. In:\_\_\_\_\_ Afterimage. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999.

DERRIDA, Jacques. Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

LEE, Pamela. Some Kinds of Duration: the Temporality of Drawing as Process Art. In: BUTLER, Cornelia. Afterimage. Cambridge MA: Massachusettes Institute of Technology Press, 1999.

PAIXÃO, Pedro. Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares sem nome. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

PETHERBRIDGE, Deanna. The Primacy of Drawing – histories and theories of practice. Londres; New Haven: Yale University Press, 2010.

PETHERBRIDGE, Deanna. Nailing the Liminal: the difficulties of defining drawing. In: GARNER, Steve (org). Writing on Drawings. Essays on Drawings Practice and Research. Bristol, Chicago: Intellect, 2012.

SARDO, Delfim. Desenhar o vento. In: ROMÃO, André; SENA, Gonçalo; LUZ, Nuno da (orgs). Atlas Projecto de Desenho. Lisboa: Associação Avalanche, 2006. p42-43.

SERRA, Richard. About Drawing – an interview. In:\_\_\_\_\_. Writings/interviews. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

STOICHITA, Victor. A Short History of the Shadow. London: Reaktion Books, 1997.

TONE, Lilian (org). William Kentridge: Fortuna. São Paulo: Instituto Moreira Saes, Pinacoteca do Estado; Porto Alegre RS: Fundação Iberê Camargo, 2005.