



**BORBOLETEAR,
O CONHECIMENTO MOVENTE**

Marcelino Peixoto de Melo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marcelino Peixoto de Melo

**BORBOLETEAR,
O CONHECIMENTO MOVENTE**

Belo Horizonte
2021

Marcelino Peixoto de Melo

**BORBOLETEAR,
O CONHECIMENTO MOVENTE**

Texto apresentado ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Doutor em Artes.

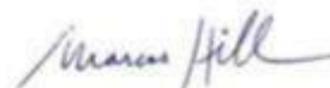
Área de concentração: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador:
Prof. Dr. Marcos Senna Hill

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2021

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno
MARCELINO PEIXOTO DE MELO - número de Registro - 2017673239

Título: " **BORBOLETEAR, O CONHECIMENTO MOVENTE** "



Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill – Orientador – EBA/UFMG



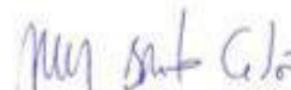
Profa. Dra. Brígida Moura Campbell Paes – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Isaura Corporali Pena – Titular – Escola Guignard -UEMG



Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio – Titular – UFG



Prof. Dr. Amir Brito Cadór – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Carlos de Brito e Mello – Titular

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

741.2
M528b
2021
Melo, Marcelino Peixoto de, 1971-
Borboletear, o conhecimento movente [manuscrito] / Marcelino
Peixoto de Melo. – 2021.
280 p. : il.

Orientador: Marcos Senna Hill.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Kentridge, William, 1955- – Teses. 2. Desenho – Técnica – Teses.
3. Desenho – Pesquisa – Teses. 4. Arte – História – Teses. 5. Imagens –
Interpretação – Teses. 6. Artes – Pesquisa – Teses. I. Hill, Marcos
Cesar de Senna, 1956- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

Belo Horizonte, 26 de maio de 2021.

Aos vinhos.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Dr. Marcos Hill pela valiosa orientação. Agradeço aos professores Drs. Amir Cadôr, Brígida Campbell e Elisa Campos pela generosidade com que acolheram o convite para participação da Banca de Qualificação. Agradeço ao Dr. Carlos de Brito Mello, à Prof^a. Dr^a. Isaura Pena e ao Prof. Dr. Glayson Arcanjo pela leitura da tese. Agradeço meu revisor, Luis Arnaldo Porto, por todo zelo e carinho com o texto e pelo amor partilhado ao Desenho. Agradeço ao Tiago Aguiar, com quem partilho a alegria das realizações em animação. Agradeço aos bem queridos de minha família, Cecilia, Mathias e Thomaz, pela compreensão com o tempo da pesquisa e pelo amor da partilha.

Resumo

Esta é uma pesquisa acerca do método de pesquisa. Ela aborda a produção do conhecimento nas artes e, mais especificamente, a natureza de um certo conhecimento possível a partir do desenho. Discorre sobre os métodos de pesquisa e de interpretação no campo das ciências e, em específico, da história da arte bem como as especificidades do desenho, do livro e da animação. Considera a leitura como processo ativo para a elaboração da escrita e da imagem.

A pesquisa coteja a obra de William Kentridge, artista e pesquisador do desenho em movimento, em sua produção de ateliê. Toma como *corpus empiricus* o *flipbook* denominado *De como não fui ministro d'Estado*, trabalho feito para a exposição *Fortuna*, realizada no ano de 2013 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Busca trabalhar com os desenhos em movimento de Kentridge, percorrendo a individualidade de suas várias páginas, as colocando em relação via *montagem* em um painel de imagens (*Mnemosyne*). A escolha pelo *flipbook* se deu por ser um trabalho cujos desenhos foram feitos quadro-a-quadro, apontando para a dinâmica de ocupação do tempo específica tal qual dos modos de ler o livro. Tal escolha impõe uma abordagem do livro como matéria sensível, como carne primeira (como *obra*), dando assim especial atenção a seus atributos físicos (ao papel, à impressão, tamanho, etc) e seus estatutos de apresentação e paratextos.

A pesquisa explora o princípio de *montagem* na abordagem do trabalho de Kentridge. Princípio esse que constitui a base da historiografia de Aby Warburg, bem como o sedimento do pensamento sobre história da arte por Georges Didi-Huberman. Aproxima o princípio de *montagem* dos modos de trabalho do artista em ateliê.

Ela apresenta o ateliê como lugar paradoxal do reencontro do outrora com o agora; de escolha que possibilita percorrer caminhos de problemas ao invés de discursos de

certezas. Esse lugar preparado para o trabalho é tratado, nesta tese, como *espaço de acontecimento*. Evidencia a transformação de um dos cômodos do ateliê em que trabalho durante o tempo que a pesquisa se elaborou (2017 a 2021) em lugar da tese. Estão aqui expostos os experimentos realizados, onde as imagens e textos lidos foram afixados nas paredes, criando um espaço imersivo de pesquisa. As perguntas aqui elaboradas (desenhadas) em forma de produção plástica e desdobramentos de pesquisa são nomeadas por *consequências*.

Palavras-chave: Desenho. Corpo. Método. Acontecimento. Ateliê. História da Arte.

Abstract

This is a research about methods of research. It aims to discuss the production of knowledge in arts and, more specifically, the nature of a certain knowledge that emerges from drawing. It refers about Research and interpretation methods in Sciences, in particular, the History of Art as well the specificities of Drawing, books and animation. It considers reading as an active process for the elaboration of writing and image.

The research collates William Kentridge works – artist and researcher of drawing in motion – considering his atelier production. It takes as a *corpus empiricus* the flipbook called *How I did not become a monster*, created for the exhibition Fortuna (2013) at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, at the Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), and at the Fundação Iberê Camargo (Rio Grande do Sul) in Brazil. It works with Kentridge's moving drawings, going through the individuality of its various pages, placing them in relation between each other via *montage* in an image panel (*Mnemosyne*). The flipbook was chosen because it was a work which drawings were made frame-by-frame, pointing to the specific dynamics of occupation of time as well as the ways of reading the book. This choice imposes an approach to the book as a sensitive matter, as first meat (as an *oeuvre*), thus giving special attention to its physical attributes (paper, printing, format, etc.), its presentation and paratext statutes.

The research explores the principle of *montage* in the approach to Kentridge's work. This principle forms the basis of Aby Warburg's historiography, as well as the sediment of thought on Art History by Georges Didi-Huberman. It aims to approach the notion of *montage* to the artist's work modes in studio.

It presents the studio as paradoxical place for the reunion of the past with the present; a place of choice, where it is possible to pass through paths of problems instead of speeches of certainties. In this thesis, that prepared space for work is considered a *place of Event* (*l'Événement*). It highli-

ghts the transformation of one of the studio's rooms where the researcher worked during the time the research was developed (2017 to 2021). Here are exposed the experiments carried out, where those images and texts which had been read were posted on the walls, creating an immersive space for research. The questions elaborated here as visual art production and the research outcome are named as *consequences*.

Keywords: Drawing. Body. Method. Event. Studio. History of Art.

Sumário

Prólogo sobre a escrita	xvi		
Prólogo sobre o modo	xix	43	1 História da história da arte e seus métodos de ler a imagem
Posfácio à banca de qualificação, prefácio às páginas pares	xxii	45	1.1 Dos perigos da interpretação
<i>Mode d'emploi</i>	xxviii	83	1.2 A questão da interpretação
Introdução	30	95	1.3 questão de método
Epistemologia da prática:			1.4 Arte e diretrizes metodológicas
a pesquisa em ateliê	42	101	2 A tradição warburgiana e a iconologia
Consequência 01: panos de chão	64		2.1 Georges Didi-Huberman e a antropologia do visual
Consequência 02: <i>Vera icon</i>	66	123	2.2 Aby Warbug e uma história do <i>pathos</i>
Consequência 03: desenhos de palavras	74	129	2.3 A borboleta e a imagem incerta
Consequência 04:		155	3 Do borboletear como método: Kentridge, o artista que caminha, flana, borboleteia no ateliê diante dos fantasmas (imagos e imagens)
<i>Até onde se vai andando para trás</i>	96		3.1 O ateliê: espaços transformados em lugares pelo trabalho da pesquisa
Consequência 05: <i>Passagens</i>	102		3.2 Vasari e suas coleções de desenhos
Consequência 06: exposição			3.3 Goethe e casa como lugar da ordenação, da pesquisa
<i>Outras pautas, outras imagos</i>	132	193	3.4 O inesgotável conhecimento pela imaginação
Consequência 07: <i>Pequenas audições</i>	152		3.5 Trabalhar: espaços transformados em lugares pelos agenciamentos de corpo
Consequência 08: grupo de estudos		201	Lista de figuras
<i>Realizações em desenho e movimento</i>	158	207	Referências
Consequência 09: grupo de pesquisa			
<i>Aproximações entre desenho e acontecimento</i>	164	221	
Consequência 10: disciplina			
<i>Arte, ação e acontecimento</i>	168	241	
Consequência 11: <i>Livro da palavra desenhar</i>	184		
Consequência 12: <i>De como não fomos</i>	192	253	

Aviso: este é um texto de artista. Um artista que leciona aulas de desenho.

Em carta *Ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor Cosimo de' Medici*, Duque de Florença, escrita no seu livro *Vidas dos artistas*, Giorgio Vasari discorre longamente sobre a natureza frágil de sua escrita, e suplica:

[...] queira, portanto, V. Ex^a. dignar-se aceitar, favorecer e, se tanto nos conceder a superioridade de seus pensamentos, ler esta obra, examinando a qualidade das coisas que nela são tratadas e a pureza de minha intenção ao escrevê-la, que não foi a de angariar louvores como escritor, mas sim, na qualidade de artista, louvar a perícia e avivar a memória daqueles que, dando vida e formosura a essas profissões (os artistas), não merecem que seus nomes e suas obras continuem, como estavam, vítimas da morte e do esquecimento. (VASARI, 2011: 4)

Notemos Vasari, nesse trecho da carta, reivindicando o lugar para uma escrita anunciadamente de artista. E segue falando das virtudes do seu livro:

Ademais, com o exemplo de tantos homens brilhantes que reuni neste livro, acredito poder com as tantas informações de tão numerosas coisas que reuni neste livro, acredito poder ser ele de não pouca utilidade aos professores de tais ofícios e, ao mesmo tempo, dar prazer a todos quantos dele auferirem o gosto e o deleite. (*Ibidem*)

De maneira mais aguda, Vasari aponta para a possível fragilidade de sua escrita de artista, e de um só golpe aproxima-se de seus artistas biografados, todos também desenhistas:

Mas, se a escrita, por ser tão inculta e natural quanto minha fala, não for digna dos ouvidos de V. Ex^a. nem dos méritos de tão altos engenhos, que estes me escusem por, sendo desenhista (como foram eles também), não ter minha pena a força de delineá-los e sombreá-los; quanto a V. Ex^a., basta que se digne aceitar meu simples trabalho, considerando que a premência de dar conta das necessidades da vida não me possibilitou o exercício de outra coisa que não fosse o pincel. Nem mesmo com este atingi a meta que imagino poder atingir neste momento em que a sorte me promete tamanho favorecimento, qual seja, o de poder talvez, unindo o pincel e a pena, explicar ao mundo os meus conceitos, sejam eles quais forem, com mais comodidade e louvor por mim e maior satisfação para os outros. (*Ibidem*)

E, suplica em confiança:

Por ora, contenta-me que V. Ex^a. tenha confiança em mim e opinião melhor do que aquela que talvez tenha concebido a meu respeito, sem que dela fosse eu culpado, desejando não decair no seu conceito à mercê de malignos relatos alheios, por todo o tempo em que minha vida e minhas obras mostrarem o contrário do que digam os outros. (*Ibidem*)

Em palestra denominada *Elogio das sombras*, proferida em suas *Seis lições de Desenho* (KENTRIDGE, 2014), realizada para o Charles Eliot Norton Professorship in Poetry, da Universidade de Harvard, em Cambridge, William Kentridge, ao falar com seu pai acerca do convite recebido para tal ciclo de palestras, mostra-se cauteloso diante do empenho da preparação e realização da escrita, e questiona-se quanto ao que dizer ou mesmo se tem algo a dizer. Mas não hesita diante da certeza de ser artista:

Há uns dez meses, liguei para o meu pai para dizer que havia sido convidado para dar estas palestras. Bem, ele disse: "você tem alguma coisa para dizer?". Sabe, eu disse a ele, é uma grande honra ser convidado para as Palestras Norton. Ele disse: "eu sei. E agora você tem essa honra. Não precisa aceitar". Mas parece que a decisão foi tomada, e aqui estamos. E as seis palestras que se seguirão serão uma tentativa de responder essa primeira pergunta. No dia em que comecei a pensar nessas palestras, fiz uma anotação. Uma precaução que eu repito hoje: Lembre-se, você é um artista, não um sábio, mas evite uma exibição de ignorância em lápis 6H.¹

1. Transcrição minha da legenda da palestra.

O risco de uma escrita em 6H, lápis que por sua dureza deixa marcas indeléveis, é deixar as evidências dos possíveis erros. Trago aqui estes meus pares, Vasari e William Kentridge (acrescento o saber incerto possível ao método de Aby Warburg), para afirmar o lugar do artista e dos possíveis; a uma natureza de escrita constituída sobre esse solo. Assim como eles, sou leitor de imagens e documentos (livros, sobretudo). Sou um orador de modos caminhantes, *borboleteantes*, flanantes. Sócrates, sabe-se, caminhava enquanto elaborava seus pensamentos fundantes do *nada sei* e do *conheça a ti mesmo*. Minha escrita se construiu pautada em aulas, tendo um tom de aulas que preparo e realizo já há vinte anos como professor de disciplinas de desenho. Minha escrita me ensina o que ela é. Não é, portanto, uma escrita mesma. Mas antes de um defeito, esse modo é uma natureza. Não acredito que isso vá mudar para a escrita desta tese. Sabedor das possíveis críticas, o melhor que aqui posso fazer é afirmar o valor dessa natureza de escrita: agora ela é o que conduz a tese. O melhor que faço é acolher, reconhecer e me antecipar para que, antes de que digam, possa eu aqui dizer. Ela veio ao mundo em função e em decorrência da necessidade de transmissão. Então, que a escrita não seja minha melhor ou mais fácil forma de expressão, não tira o mérito e a necessidade de que ela exista como ela é. Portanto, escrevo aqui este proêmio.

Prólogo sobre o modo

Aviso: esta é uma tese de artista. Um artista que coleciona citações.

Em seu livro, *Semear na neve*, Maria Filomena Molder (1999) discorre sobre a paixão de colecionar em Walter Benjamin. Molder vai apontar que Benjamin aspirou realizar, como se alcançasse um clímax de perfeição, uma obra que fosse composta inteiramente de citações. E esse seu desejo permite fazer-nos penetrar no universo de um colecionador. Ao citar, substituindo pela citação a escrita própria, assume-se essa posição de intermediário por excelência. Segundo Molder (*ibidem*: 41), "a citação constitui para aquele que se confronta tão firmemente com o vazio, um momento purificador".

Construir um texto composto exclusivamente por citações, o que finalmente permaneceu inatingível em Benjamin, apresenta-se como o modo de escrita nesta pesquisa. Me assumo como mensageiro de outros autores ao convidá-los ao diálogo entre si e com a tese que se constrói. A tese que engendramos faz-se coleção e o próprio percurso um caminho de colecionador: seremos o sinal daquilo que se extraiu, seremos, por afinidade, o encaminhador das citações.

Segundo Molder (*ibidem*: 46), no ato de colecionar está a aproximação entre os modos do colecionador e os modos do artista:

É que o colecionador aceita a afirmação de que a parte pode ser tomada pelo todo [...] e que não se pode possuir todas as coisas. Esta aceitação exige porém que entre as coisas haja uma relação reflexiva, de modo a que cada uma se possa rever em cada outra e tal relação necessita proceder, para ser efetiva, de uma gênese original comum. Então, não só cada coisa apela para o seu semelhante, como cada coisa procura seu semelhante. E, aí, o mundo do colecionador encontra-se com o mundo do artista; por esse motivo, qualquer reflexão sobre as coleções e o ato de coligir se dirige, como seu destino, para o ato de produzir semelhanças, o ato poético.

A disposição dessa coleção de citações aqui apresentada é uma disposição tensa, mobilizadora de ações. E sabedora de sua incompletude.



Epistemologia da prática: a vida no ateliê.
Coluna de livros de referência para a escrita da tese.

**Posfácio à banca de qualificação,
prefácio às páginas pares**

<https://vimeo.com/486001127>

Proponho o estudo do método porque efetivamente o que mais posso escrever com propriedade absoluta é sobre o que eu faço. Claro, estou fazendo um estudo de caso, mas tem algo indireto nisso, que se trata de ir pensando o método *borboleteante* de Kentridge de modo a trabalhar o meu. Porque ele é um correlato, um amigo, um aliado. É um igual: pesquisador do desenho assim como eu. Ao me debruçar sobre esse artista, adoto-o como meio para formular o meu próprio pensamento acerca do desenho. Pensamento este que tenho colocado em ação ao longo de uma trajetória já consistente. De fato, não sou um iniciante. Em sendo artista-professor desta área de conhecimento, a do desenho, sou um iniciador de pessoas.

Dizendo brevemente sobre o meu método mesmo, trabalho com dados conhecidos acerca da história da arte, do artista e da imagem, experimentando aproximações e afastamentos com outros dados históricos e atuais que, por assim dizer, montam o fundo sobre o qual realizo proposições artísticas. Trata-se de meu método. Pois, acredito, o mais generoso que as pessoas podem deixar como legado é o método. E isso faço tanto em minhas aulas de desenho como neste trabalho aqui apresentado. Minhas aulas são de partilha de método, e por isso mesmo as pessoas tendem ao esgotamento. Proponho que façam ao meu modo, obstinadamente inquieto e inquietante, daí terem que fazer bastante. O que é efetivamente bom porque tem zero de preguiça, e uma necessidade de disposição meio monástica, de se estar inteiro naquilo, sem pressa e ao mesmo tempo sem demora.

Pensando na utilidade da tese para mim e para meus leitores, digo que, no primeiro caso, estudei o que me interessava e precisava estudar, no segundo é o que talvez o mundo receba como algo absolutamente inédito: minha experiência em formulação. Kentridge e seu método cami-

nam comigo ao longo da tese. No entanto, o meu método mesmo tem seu início à medida que elaboro a tese, formulando-o ao longo de sua realização. E como decorrência do método, eu faço este que é um livro consequente à tese.

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada da ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1998: 15)

Tomo esse empreendimento como um aceno muito autoral para a pesquisa de modo geral. O que há de singular no caso é a atribuição de desenho ao exercício de pesquisa e escrita: dar corpo e fazer visível um pensamento. De fato, a palavra é essa mesma: um desenho. Esta tese é, no final das contas, um desenho de minha trajetória como pensador e criador. E, claro, também considerando o lugar do ensino.

Sendo quem sou, ou tendo a trajetória que carrego, sou consciente do que implica ao me colocar como autor, pensador. Mas este pensador experimenta o mundo e problematiza de maneira muito aguda o modo como o desenho – pensamento e experiência – se organiza na sua relação com a matéria.

Considero esta tese uma tese-livro, um convite para assumir aquilo que elaborei ao longo de minha trajetória e que encontrou neste momento – o da realização de uma tese – uma instância oportuna para síntese. Síntese pensada não como apaziguamento das tensões, mas arranjo provisório e consistente. Síntese que não é final, que não é solucionadora de meus dilemas, mas que, do contrário, os

apresenta e explora. Síntese que deixa esses conflitos e suas nuances expostas, mas pensadas. Não é só uma localização das questões, mas o aprofundamento delas no sentido de saber quais as consequências de suas tensões. E, ainda assim, uma síntese de uma trajetória, que encontra no instante da tese este momento de olhar para si.

Dentro daquilo que estou tratando aqui – chamando atenção para a questão do método –, Kentridge é um intercessor. Um “morto” que convidei para vir comigo nesta jornada porque sou seu leitor, experienciador de sua obra nas suas diversas formulações, dos vários modos de desenho que ele faz. Esta tese tornou-se menos analítica da obra de Kentridge. Tornou-se propositiva, pois procederá uma reflexão, uma crítica do meu método no ato mesmo de propô-lo. E, ainda, qual será esse método, do que ele se constitui, do que ele se vale, de quais são seus determinantes, de quais são suas forças constituintes e quais são suas consequências, entretanto, não em uma relação de causa e efeito (o que seria uma simplificação).

O método pode ser posto em causa em qualquer ato de pesquisa, em qualquer ato de criação. Não ter um método pode ser um método, é verdade, porém, desde que o seja feito de modo consciente. Ele não pode, simplesmente, ser colocado em questão, de modo leviano. O pesquisador implicado nesse método deve estar atento. Veja, no vídeo *De como não fui Ministro d'Estado* (KENTRIDGE, 2012a), o sujeito que caminha pelas páginas não passa da metade do livro; não passou para a outra página. No *flipbook*, o passar das imagens pela mão esquerda é realizado de modo a dar a ver somente os desenhos que caem na página da direita. Assim, ao vermos o trabalho em sua versão para vídeo, onde as páginas estão abertas, aparece um homem contido no lado direito da cena. Entendo com isso que, talvez, todo método seja gerador de consequências: possibilitará algumas coisas enquanto marcará o impossível de outras. Não como uma simples limitação, no sentido de uma precariedade, mas no sentido de que todo método é capaz de delinear (pensando na linha mesmo do desenho) um ponto de impossível. Então ele lida com isso. Não é que o método

fracassa nesta hora como incompetência ou como precariedade, mas como zona de aproximação com o impossível.

Assim, de fato a tese se torna algo relevante porque, para além dessa reflexão sobre o método, estabelece um certo princípio de trabalho, digamos, uma certa metodologia decorrente de minha experiência como artista, pesquisador e professor. De modo abrangente esse princípio responde a uma questão metodológica da pesquisa em arte. Dar importância ao sujeito do discurso de uma pesquisa é uma saída que os programas de pós-graduação em arte (e, sobretudo, da linha de pesquisa em poéticas) encontraram para legitimar e qualificar sua especificidade na produção de conhecimento frente aos demais campos da ciência. Nesse sentido, entendo a história da história da arte enquanto núcleo de ancoragem da prática artística e a importância dada ao sujeito do discurso da tese, importância essa que parece ser indissociável de qualquer pesquisa em arte.

Expor o meu método, que a tese seja marcada por esse agudo de originalidade! Originalidade no sentido forte, de fato sendo eu a única pessoa capaz de falar sobre isso que me pertence, no campo da singularidade mais radical. Expor o meu método: que a tese fosse marcada por esse agudo de originalidade foi sugestão da banca de qualificação que, por entender como bom caminho, acatei, embora isso implicasse na alteração do percurso da pesquisa: que partiu-se de um projeto demarcado (Barthes, Cy Twombly e Kentridge) e moveu-se para um terreno então incerto em decorrência de um acontecimento. Ora, é justamente o desenho como acontecimento que deu origem à pesquisa.

Em decorrência desse acontecimento, Kentridge não precisou ser posto de lado, uma vez que seu trabalho se apropria da figura pensante: uma força pensante muito complexa e multivetorial que veio atravessando a reflexão da tese posta em marcha após sua qualificação. Multivetorial no sentido de que as diversas frentes de atuação de Kentridge são tratadas por ele como trabalho de arte e contêm um método coincidente, sendo, ao fim, desenhos. Tudo em Kentridge é desenho. Não tudo nessa generalização que põe para dentro de maneira indistinta, mas o tudo que irra-

dia. A diversidade das frentes de atuação de Kentridge, seu trabalho de arte, portanto, avança na medida em que desenha, na medida em que faz de seu corpo instrumento para o desenho: nos eventos em que vai falar, na própria fala, na voz que ele apresenta ao performar uma conversa consigo mesmo projetado em tela ao fundo do auditório, onde dá a ver a leitura de textos já previamente escritos, na perambulação pela cidade, na articulação que estabelece, ao chegar em uma cidade, entre ele e um livro, que vai a compra. Aqui tem-se o ato próprio de deslocamento dele na cidade e, posteriormente, tem-se representado o ato de deslocamento dele no próprio livro comprado (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) como uma leitura, um perambular. Ele mesmo se desloca imageticamente, visto que vai desenhar seu próprio trânsito pelo livro.

A ideia de um artista que compreende ou que está diante do desafio de compreender sua própria obra como “esse tudo” da irradiação, como essa vibração que irradia pode ser vista na obra de Kentridge, a exemplo de suas várias ações. Podemos dizer do “método Kentridge”, pois sua obra encontraria muito mais potência se pensada como método. É justamente porque “o que ele faz” é “algo” que ele vai dizer que sua obra está sempre em processo, em construção, procurando sua teoria. É sua força operatória de artista e pesquisador que vai elaborar sua obra: esse é o “método Kentridge”.

Minha tese é um pouco a pergunta do por que estou aqui. O que pretendo? Em suma, pretendo falar do método, pretendo compreender o método. Então é alguma coisa que possa me colocar em um certo parentesco com qualidade de minha produção, mas não só. Também poder enunciar minha própria instância de artista ao longo de uma trajetória que carece de uma marca precisa, de uma origem, algo como: “nasceu no ano tal, primeira exposição foi em tal ano, no primeiro curso...”. Não se trata disso. Este equívoco da origem. Não me parece que a datação, esses pequenos acontecimentos, possa conferir um caráter de origem.

Pensando no desenho como acontecimento, preservando a ideia de uma constante atualização possível ao ato

de desenhar, posso dizer que William Kentridge, nas ações próprias do seu método, está produzindo como consequência *acontecimentos* a que, pela sua necessária presença no feito e condução do desenho (diferentemente do projeto/desígnio), posso nomear: desenho da leitura, desenho da fala, o desenho do desenho. É algo sintônico com o método aqui utilizado.

Existem artistas para quem um espaço tranquilo e fechado oferece condições propícias à criação. No entanto, Kentridge trabalha com a ideia de um campo ilimitado de atuação: suas diversas frentes de trabalho, a partir de um espaço de atuação delimitado pela presença do artista, o ateliê. A ideia de ateliê no contexto do método, portanto, está atenta a esses polos dentro-fora. O ateliê é um local de partida e essa é sua importância para o trabalho de Kentridge. Fisicamente delimitado, mas conceitualmente poroso: um observatório do mundo, ou um laboratório, se preferir. Que ele possa ocupar um espaço público, ou tomar um espaço público por sua feição, como em uma sala de aula, por exemplo, é outra questão. Mas cabe explicitar, pois, que por mais poroso que um ateliê possa ser, ele ainda é um espaço íntimo e privado.

As passagens entre esse íntimo-privado e o público, o íntimo e o compartilhado, se dão de maneiras muito mais complexas e muito mais potentes do que o ideário romântico de ateliê enquanto lugar de reclusão do artista para o acontecimento de sua genialidade faz crer. Essa é uma ideia dos artistas, da história e da crítica de arte do século XIX que construíram a figura do artista em relação à sociedade como pária.

O método *borboleteante* que formulo, a partir de Kentridge, pensa isto, elabora isto, articula isto, pois é desenho: o ateliê e esse campo ilimitado de ação via desenho e via ensino e via orientação de projetos. O ensino é, para mim, um lugar de enunciação do artista do desenho-como-acontecimento, dado que sua presença tende constantemente à atualização de um desenho, portanto, inacabado. Isso tudo é muito forte na minha trajetória, muito forte essa relação com o artista e com o ensino, e isso se faz ver

na constituição da maneira de trabalhar. Estamos falando do método.

As articulações operadas pelo desenho têm a ver com o pensamento, mas não um pensamento-projeto, e sim um pensamento que se dá no ato mesmo da elaboração. As operações de corte e edição do pensamento vão reordenando-os no ato mesmo do pensamento. E isso é o que faz Kentridge em seu método e o que faço nesta tese. Digo então de desenho como método de fazer acontecer. Desenhar é o desenho, pois desenho é um pensamento em ação.

Mode d'emploi

Esta tese se utiliza da estrutura do livro para se constituir. E é composta de dois lados: a página da esquerda e a página da direita, em alguns momentos também nomeadas páginas pares e ímpares. Ela trata da apresentação dos fundamentos histórico-teóricos que sustenta esta pesquisa, bem como da narrativa do processo de leitura e escrita da tese (seu desenho) e seus procedimentos no ambiente do meu ateliê. Nas páginas da direita, toma lugar a escrita do texto apresentado à banca de qualificação. É escrito na terceira pessoa, dado o fato de ser o texto marcadamente a reunião, constelação, enfim, montagem de referências com as quais dialogo e construo as noções que fundamentam a pesquisa.

As páginas da esquerda guardam a narrativa do processo da pesquisa em meu ateliê, meu método exposto em imagens e textos, bem como *links* para acesso aos vídeos e animações realizadas para a tese. É escrito na primeira pessoa. Descreve as consequências do processo de pesquisa envolvendo leitura, estudo, escrita e desenho, em que o feitio deste livro-tese se esboça e se reescreve até este formato que está em suas mãos, caro leitor.

Boa leitura!

*Opor a vida aos livros
através de uma antítese fácil
não faz sentido.
Porque se os livros não fossem
um elemento extremamente equívoco,
perigoso, mágico, escorregadio –
não valeria a pena gastar o fôlego a falar deles.*

Hugo von Hofmannsthal

O desenho se faz responsável por tornar visível um acontecimento. Mas não só. Ao mesmo tempo em que atesta um evento passado, o desenho inaugura, sobretudo, uma proposição com questões próprias. Sendo acontecimento, os desenhos se justificam também enquanto fatos documentais, e vão além. Tomamos a tradição do risco, própria do desenho, como um atestado de presença. Dizemos de rastros cartografados que evidenciam a relação entre corpo, espaço e paisagem.

Na época em que vivemos, onde as discussões sobre a imagem se voltam cada vez mais aos conceitos de imaterialidade e de virtualidade, pensamos aqui não na desmaterialização – “embora possa parecer anacrônico pensar a arte contemporânea a partir da ideia de materialidade” (CAMPOS, 2011: 22) –, mas na materialidade do corpo no espaço em acontecimentos tornados visíveis a partir do desenho.

A apropriação do *rastro* (índice de acontecimentos) como estratégia e, ao mesmo tempo, dinamismo para a produção e reflexão artísticas contemporâneas é hoje um fato. Percebo que, ao tornar visível o *ato de desenhar*, na intenção de lançar luz sobre o momento da fatura de um desenho, produzimos um acontecimento que potencializa o objeto desenho, pois ele efetiva-se enquanto marca de um ocorrido e preserva em si a potência dinâmica de uma ação.

A dimensão do desenho enquanto matéria é apontada por Roland Barthes (1990) ao discorrer sobre o fato (*pragma*), dando especial atenção ao traço, ao arranhado,

(atrato), ao manchado (ou *mácula*) e à *sujidade*. Para Barthes, todos estes elementos cuja finalidade é instalar a matéria como acontecimento têm alguma relação com a *sujidade*.

Os trabalhos do artista William Kentridge apontam para modos de construção de imagens em que o gesto e o rastro é problematizado como matéria.

Em seus desenhos, o rastro do gesto é utilizado como partida. Nos desenhos de movimento, o gesto é apagado e redesenhado num contínuo fazer e desfazer onde a *sujidade* deixada pela matéria constitutiva da imagem.

Os trabalhos de Kentridge estabelecem uma conexão com o *agora*. No entanto, é um agora reproduzido como um processo de constante vir a ser – uma mediação entre passado, presente e futuro. Trata-se, em certo sentido, de uma alegoria do próprio processo de produção de arte: o espectador observa a criação da obra como se ela estivesse acontecendo naquele exato momento do encontro perceptual com a projeção do fenômeno visual na tela.

Para Walter Benjamin (2012), em sua *Pequena história da fotografia*, o traço, ou vestígio/índice, é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou. Esse é o conceito de aura. Ou seja, é um conceito fundamentado em relações de contiguidade: o rastro tem a propriedade de evocar a distância – espacial ou temporal – de tal maneira que a proximidade persista. E é justamente pelo viés do vestígio que Rosalind Krauss (1996) irá indicar um novo parâmetro de unidade para a arte dos

anos 1970, caracterizada pela ação, pelo acontecimento.

Em *Sabedoria da arte*, Roland Barthes (1990) discorre sobre os desenhos do artista estadunidense Cy Twombly (1928-2011) sob o ponto de vista do acontecimento. O filósofo sistematiza o grande acontecimento de uma obra de arte em cinco outros tipos tomados da antiguidade grega. No acontecimento, o trabalho do desenho é pensado como um espaço aberto onde qualquer procedimento operado por um corpo deixa algum resíduo. Diante do fato acontecimento, sofremos uma iniciação. Cada novo ato resulta, então, em um novo resíduo que cumpre o papel de rearranjar o espaço. Neste jogo, entre corpo e tempo, cria-se um espaço específico que podemos nomear por *lugar*.

Segundo Barthes (*ibidem*), os gestos que visam estabelecer a matéria como um fato, estão todos relacionados a um fazer de algo sujo, criando um paradoxo: um acontecido seria mais puramente definido se ele não estivesse limpo. Seria no dejetivo que encontraríamos a verdade das coisas. Seria em um borrão que encontraríamos a verdade do vermelho, e em um traço trêmulo que estaria a verdade do lápis.

A noção de acontecimento é retomada em Didi-Huberman (2013: 205), no livro *Diante da Imagem*, onde o autor aponta que: “o acontecimento desarranjará a ordenação codificada dos símbolos iconográficos; quanto à virtualidade, ela desarranjará a ordenação dita natural da imitação visível”. Didi-Huberman usa o termo *estigma* no sentido mais paradigmático que podemos lhe dar: o de marca, da mancha ou perfuração feitas numa carne. *Estigma, mácula, rastro, sujidade* são índices de acontecimento tornados visíveis através das obras do artista Kentridge.

Entendemos que Kentridge se valeu do rastro deixado pelo gesto de seu corpo como estratégia de realização de suas imagens. Kentridge é um artista não-europeu, mas que tem a história da arte e a própria Europa como norteadoras em suas obras. A questão de ser não-europeu torna-se crucial para compreender Kentridge como índice da transformação posta em vigor com a antropologia do visual. Em sua obra, percebemos ainda que articula imagem,

grafia e palavra. Obra essa proposta como caligrafia, uma espécie de escrita do corpo ou roteiro, um código de signos que joga entre esconder e revelar.

A especificidade da obra escolhida para estudo nesta tese, o livro *De como não fui Ministro d'Estado* (KENTRIDGE, 2012a), se dá não pela produção de uma animação sobre suporte fixo, como é próprio de suas estratégias (por ele mesmo denominada “cinema da idade das pedras”, no qual desenha toda a cena sobre o mesmo suporte apagando e acrescentando carvão para, em seguida, fotografar a cada alteração), mas justamente por guardar uma natureza de execução em que os desenhos são realizados quadro-a-quadro sobre folhas escolhidas do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nele, Machado de Assis dá voz a um morto, na medida em que seu personagem é quem caminha e narra os acontecimentos. É, portanto, urgente aqui falar sobre os livros e os mortos.

Em *Semear na neve*, Maria Filomena Molder (1999: 21), pensadora e escritora portuguesa, discorre sobre uma certa forma de perceber a leitura:

Trata-se sempre de participar num segredo. No ato de leitura, isso que é o próprio homem é levado ao seu limiar mais cego; rigorosamente falando, ler não substitui, suspende e faz caminhar, ler é um dos modos de antecipação mais prodigioso, em que o espírito se guarda e inspira, aprofundando, alargando e contraindo o tempo. Assim o viu Platão, o texto escrito, como túmulo, sarcófago do espírito. Quem lê, porém, não é um profanador – de acordo com uma das medidas exotérica platônica – mas o que volta a reunir os membros despedaçados, a recolher as cinzas, deitar-se ao lado do que já foi, ofício mais humilde.

Seguindo o pensamento de Molder, seria incomensurável o poder que um livro tem sobre o olhar que nele se demora, revelando-lhe um segredo comum. Toda a resistência é aqui imaginada, procurada. A matéria é, para aquele que lê, um reino estrangeiro. Nessa medida, o ato de leitura é um ato

imaginativo, que restitui os movimentos da alma de toda a coisa pela decifração do desenho silencioso das letras ou dos sinais, e aí reside o perigo de ler. Chamamos atenção aqui para o exercício de organizar um conjunto de informações e, mediante tal organização, tornar visível um pensamento. Isso é fundamentalmente um exercício de desenho. Com efeito, Molder (*ibidem*: 21) prossegue, “a corrida quieta da leitura é um paradoxo. Rememoração, o tempo da leitura é uma atualização eminente, através da retenção do olhar, o espaço retrai-se até um limiar indeterminado, e invade e afeiçoa como a argila mais dócil, o corpo daquele que lê, imóvel, parado, suspenso”.

Estamos trabalhando com livros que separei dos seus lugares de origem (livrarias, sebos, feiras, bibliotecas, etc.). Livros são trocas realizadas diretamente na extensão deste ou daquele comentário que se faz e, no nosso caso específico, sobre uma imagem. Isso responde, ou melhor, “co-responde”, no sentido de corresponder, uma “co-resposta”. Ao separar as palavras, ao fazer a separação silábica, podemos mostrar como o sentido está acontecendo já ali dentro da palavra. Então é nessa co-resposta, nessa correspondência, que esses livros estão fazendo especialmente as perguntas que fizemos nesta tese. Dizemos aqui dos livros e autores que nos correspondem.

Já que estamos citando os livros e autores com os quais dialogamos e que dialogam entre si, aristotelicamente temos que pensar na virtude da prudência, no sentido de prestarmos atenção, nos voltarmos de maneira muito econômica a tais conteúdos diversos. É necessário perambular, *borboletear* no exercício da leitura e escrita destes materiais. Porque eles abrem um campo de questões que parecem ser sempre muito aproveitável; muito pronto a ser apreendido. E ao mesmo tempo, é como se eles tornassem esse caminho perigoso, muito difícil. De modo que é preciso essa atenção e até essa ponderação: se se deve chegar até o esgotamento deles ou se vale mais uma leitura e escrita espalhada. Porque eles, os livros, vão abrir para um universo de significações que muitas vezes é como aquele experimento científico em que você está procurando uma

mistura e ali dentro tem uma fusão atômica. Só que você não sabe, você só sabe quando estoura. Isso responde à questão de porquê elaborar uma tese que tenha o *borboletear* como método de estudar a produção de conhecimento por imagem. Tal princípio, como veremos, se formula nas pesquisas de Aby Warburg para trazer a memória, elaborar perguntas e levantar questões.

Enfim... as correspondências se impuseram. Então, não estamos nem fazendo a ponderação. O livro pulou aqui na pesquisa. Ele *aconteceu*. Estamos já há um tempo em busca desses livros em arquivos muito escondidos, e essa é a natureza do *borboletear*: a busca contingencial e o acontecimento como resposta. Estamos somente como mediadores. Os livros que se impõem a sua questão.

E, justamente percorrendo aqui os lugares de acomodação dos livros, de depósitos (muito de depósitos). Uma parte grande dos livros sempre está à mostra e ordenados, mas outra parte grande, não. Necessita uma certa escavação. Existem nessas buscas sempre um autor que aparentemente vai te trazer contribuições específicas porque está lidando com questões fronteiriças que poderiam ser conjugadas. Mas ler livro é uma coisa didática. Ver como um autor fez o livro, como é que esse autor deu conta de estabelecer um método que parecesse original, que não fosse dado por uma forma que se vai preencher (prescritivo). Tem tese-livro, e teses que têm esse caráter onde existe uma grade que está dada de antemão e o autor vai quase que ligar os pontos, ou seja, um modo epistemológico positivista, cartesiano, em que os livros são decupados para forjarem uma tese pré-concebida.

Mas nossa tese não é dessa natureza. Ela está inventando seu método por meio do *borboletear*, suspeitando uma destinação, porém sem saber ao certo seu destino. Sua forma-tese está sendo formulada na escrita, no pensamento e na leitura e pensamos que algumas teses e livros que nos antecederam podem ser parceiras neste projeto. Como é que este ou aquele autor decupou este ou aquele tema, como esse autor leu aqueles autores todos? Porque é isto: somos leitores, e a perambulação entre o que ler e co-

mo ler é determinante como método central e determinante para fazer a tese. Assumimos aqui esse procedimento como metodologia. A minha metodologia é a leitura. E a leitura aqui pertence não só ao gesto do pesquisador, ao seu gesto de pesquisador, mas também ao objeto. Uma vez que estamos falando de um autor Kentridge, que desenha sobre um livro. Um autor que desenha em um livro inclusive como método de entrada numa determinada cultura, numa determinada cidade, em uma determinada dinâmica social. Ele põe em cena a perambulação como método, na medida em que compra um livro e então faz desse gesto algo central, fundante do pertencimento dele naquele lugar. E vai levar isso às últimas consequências, porque vai fazer nele uma imagem de si perambulando pelo livro.

Molder (*op. cit.*) trata de uma noção de leitura que é como se fosse você se deitar do lado dos mortos, como se você fosse abrir o sarcófago. Não é uma profanação, não é para vilipendiar esse morto nem esse sarcófago. Não vamos saquear nada. Mas a gente vai deitar do lado desse morto para partilhar um segredo. E chamemos atenção para o morto do Machado de Assis. Esse morto que narra o livro e se movimenta. É a narrativa desse autor na condição de morto, ou desse morto na condição de voz. Não acredito em coincidências, tanto Kentridge quanto Machado *borboleteiam*. Mas por que este William Kentridge escolhe Machado de Assis e escolhe um livro em que há um morto que narra? Talvez a resposta seja apontada pelo próprio Kentridge em *CERTAS dúvidas [...] (2000: 40')*, vídeo dirigido por Alex Gabassi:

Em vez de colecionar fotografias dos lugares que visito ou um diário, tento achar um bom livro antigo de cada lugar, que depois destruo, desenho e devoro. Como em Machado... (...) o livro que eu quero. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que é intitulado *Epitaph of Small Winner* em inglês. Que é um dos maiores livros. Um livro muito importante para mim. Mudou a forma pela qual faço filmes. De como alguém pode construir uma narrativa. Sem dúvida. Esse livro e alguns poemas de Maiakovsky mudaram meu entendimento de como desenhar, filmar e escrever.²

Caminhando enquanto conversa com quem o entrevistava, prossegue dizendo:

Eu adoraria achar uma velha edição de Machado de Assis para cortar e desenhar, mas também em honra daquele escritor. Como homenagem a ele. Bem, é a estrutura do romance. O livro é construído de pequenos fragmentos. Cada capítulo dura cerca de um parágrafo. Ele constrói o livro como do jeito que se faz um filme. Em pequenas cenas. Se você pensar na forma mais avançada de filmagem de hoje, em termos de edição e de contar várias histórias de uma vez, de pular cena, já está lá.³ (CERTAS dúvidas de William Kentridge, 2000: 41'07")

Em entrevista realizada em 2012 como parte das estratégias de divulgação da exposição *Fortuna*, promovida pelo Instituto Moreira Salles, Kentridge aponta questões relativas à materialidade e ao feito do trabalho *De como não fui Ministro d'Estado (2012a)*:

Memórias póstumas de Brás Cubas é um livro que eu li há muitos anos. Talvez 20 anos atrás. E me pareceu um grande exemplo de como se pode moldar a narrativa, tomar o absurdo e transformar em algo realista, seguindo isso rigorosamente.

Então, como modo de pensar a narrativa e a arte, este livro em particular (não conheço as outras obras de Machado de Assis), mas este livro em particular foi muito importante. Os pulos na narrativa, a liberdade que ele toma, podemos enxergar isso como um extraordinário exemplo modernista, mas ele foi escrito há 120 anos.

Eu acho que é uma das poucas obras literárias brasileiras que me é familiar, que li diversas vezes. É necessário que a edição que escolhi para o *flipbook* em particular seja barata. E isso é necessário, porque trabalhando numa edição de boa qualidade, você tem um papel de boa qualidade, e esse papel não ficará marrom. E se o papel for branco, não é possível mostrar o branco da camisa nele. Então é necessário um papel de má qualidade que já tenha perdido sua cor, para que o branco da camisa possa se destacar.

Eu tinha uma edição de colecionador belíssima dos anos 1920, mas ela não era boa para desenhar. Usei uma edição muito

Então nos perguntamos se o gesto da imagem de Kentridge andando pelo livro é diretamente ligada a Brás Cubas, o narrador do Machado de Assis. E nos perguntamos se Kentridge não está entrando nesse livro ele mesmo e plasmando ali uma forma de conversar com esse morto e não só o personagem narrador do Machado. De todos os livros, de todos os autores possíveis, Kentridge vai pegar aquele que tem esse morto. E ele vai plasmar uma imagem que vai perambular nas páginas que foram construídas, que foram elaboradas a partir da voz, da narrativa de um morto. E, inclusive considerando isso – assim como Barthes (1988), em seu ensaio sobre a morte do autor, esse que está morto na hora da leitura, esse que precisou morrer para que o livro pudesse ter o domínio dele. Deixar o domínio obsessivo, controlador ganhar o mundo. Mas não só o livro de Machado, mas talvez todos os livros tragam isso; tragam esse autor, mas como um autor morto, coisa que Machado levou às últimas consequências.

Seguimos pensando. É muito boa mira. É como ter acertado muito no alvo ter feito o trabalho sobre o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ah, podia ser sobre o Graciliano Ramos... Não! Podia ser João Cabral de Melo Neto, podia ser Cecília Meireles... Não Podia! Não podia. Os modernistas? Não podia. Não dou conta de fazer essas suposições, mas me parece muito um acerto no coração do troço, no osso da proposição, para isso não estar nos convidando a um tipo de superinterpretação. É simplesmente o método de ler e acompanhar os percursos. Vamos andar com Kentridge. Qual é o percurso desse autor? Ah, é sobre um livro. Entramos, como aponta Molder (1999), num certo domínio dos mortos. Pensamos que a leitura é um deitar-se ao lado dos mortos para partilhar um segredo, pensando com Barthes (1988), resumidamente e com a devida violência, um livro que existe e está em minhas mãos na medida em que se apartou do autor mas que talvez traga o autor

como esse morto, e que esse livro onde o artista Kentridge plasma a si mesmo numa imagem fantasmagórica. Porque ele não está lá preocupado em figurar um retratinho 3x4. Ele está em uma sombra. É uma sombra. É uma assombração que anda como as assombrações; que vai andar por um livro que é narrado por um morto. Lembremo-nos do *pathos* de Warburg. A *Pathosformeln* é uma assombração. O método de interpretação utilizado por Warburg para as imagens se deu justamente na leitura das formas que se repetiam nas imagens ao longo da história, numa espécie de estudo das assombrações. Não estamos inventando nada aqui, somente seguindo o percurso desse artista que tomou estas decisões todas. E nós tomamos a decisão de conhecer esse autor, de investigar esse autor, entender esse autor e seus métodos de ler as imagens e os textos. Kentridge foi atrás de Machado e vamos aqui nesta pesquisa atrás de Kentridge.

Talvez o próprio Machado de Assis (2007: 89), no capítulo LXXII O BIBLIÔMANO, nos aponte o caminho ao narrar sobre um futuro e hipotético sujeito, amante de livros, que adquire as memórias de Brás Cubas:

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma coisa além de livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê! Trelê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espanja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito.

É um bibliômano. Não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Achou o volume por acaso, ao pardieiro de um alfarrabista. Comprou-o por duzentos reis. Indagou, pesquisou, esgaravatou, e veio a descobrir que era um exemplar único... único! Vós, que não só amais os livros, senão que padeceis a mania deles, vós sabeis mui bem o valor desta palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano. Ele rejeitaria a coroa das índias, o papado, todos os museus da Itália e da Holanda, se os houvesse de trocar por esse único exemplar; e não porque seja os das minhas Memórias; faria a mesma coisa com o Almanaque de Laemmert, uma vez que fosse único.

O pior é o despropósito. Ao continuar o homem inclinado sobre a página, com uma lente no olho direito, todo entregue

a nobre e áspera função de decifrar o despropósito. Já prometeu a si mesmo escrever uma breve memória, na qual relate o achado do livro e a descoberta da sublimidade, se a houver por baixo daquela frase obscura. Ao cabo, não descobre nada e contenta-se com a posse. Fecha o livro, mira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único. Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... um exemplar único!



Epistemologia da prática: a vida no ateliê.
Coluna de livros de referência para a escrita da tese e o pesquisador.

Epistemologia da prática: A pesquisa em ateliê

<https://vimeo.com/485993552>

As perguntas que aqui se fazem são frutos das inquietações próprias das proposições de desenho que realizei agudamente em 2016, referentes às distinções postas em marcha pelos movimentos que elevaram a arte ao lugar de uma profissão liberal a partir do século XV. Tais distinções, notadamente, afirmavam a separação entre o fazedor de coisas (o artífice) e o pensador das coisas (o artista). À época, a reivindicação era de que, assim como os poetas, os artistas eram intelectuais, porque estudavam os clássicos, propunham interpretações dos textos sagrados, estudavam a matemática e o latim para fazer suas produções.

Essa distinção tem no desenho (essa *cosa mentale*) seu engendro, visto que o desenho, e seu praticante, o artista, notadamente teria a capacidade de *pensar por imagem*. Ou seja, a distinção do artista para com o artesão seria a de que aquele teria como modo de conhecimento específico a capacidade de pensar por imagens. Seria então esse o conhecimento, de cariz racional, que distinguiria o artista liberal dos antigos colegas artesãos em seus trabalhos manuais. Claro, essa formulação que faço hoje, guarda já a distância temporal que abarca desde a concepção votiva de imagem do século XVI até a concepção ampla de imagem do século XIX, embora pensar por imagens ainda não seja um ponto pacífico entre os teóricos.

Mas não é apenas porque penso que produzo conhecimento. Um sapateiro também tem um conhecimento, que é exprimido pelo fazer, transmitido por tradição. É um conhecimento menos propenso à desvios e transformações. O desenho, assim como os outros ofícios, também é um conhecimento que envolve um saber fazer. Essa característica aponta para a concepção de desenho aqui trabalhada nesta tese, em que a ação, o ato de fazer, gera pensamentos, suplementos, novas formas. Esse é o valor do pensamento em relação ao conhecimento: propor desvios.

1 História da história da arte e seus métodos de ler imagem

Nas páginas da direita desta publicação, faremos uma discussão acerca do fim das grandes narrativas da história da arte, narrativas essas elaboradas entorno da edição de livros e catálogos – com todas as implicações de editar e catalogar, sobretudo porque indicia um lugar de interesse desta pesquisa –, bem como dos arranjos e montagens que constituem o paradigma atual de pesquisadores impulsionados pelos escritos de Georges Didi-Huberman, ligados à tradição warburguiana. Apresentamos a leitura de imagens como modo de construção de um entendimento, o *borboletear* como método de pesquisa e o desenho como forma de elaboração.

Ao elaborar noções sobre o saber da arte, Roland Barthes (1990), em seu texto *Sabedoria da arte*, acaba se aproximando dos modos de elaborar as dúvidas próprias dos artistas em seus ateliês e dos historiadores em seus gabinetes, talvez sobre um não-saber. Ao descrever o saber posto em movimento pelo método de trabalho de Aby Warburg, Didi-Huberman aponta para uma natureza de conhecimento possível sobre a imagem bem como para um modo próximo ao fazer do artista em seu ateliê: o sujeito que caminha, flana, borboleteia e lança hipóteses.

A escrita em Barthes é mais espraiada, fragmentada, *borboleteante* como método e, assim sendo, se configura como modo de ler o que ainda não tem imagens/não está escrito, dando possibilidades ao ato da escrita e da imagem acessar lugares especulativos: *porquês, talvez e senãos*.



Mas não só. Foi necessária a criação de academias de arte e, como também veremos, de uma história da arte que se originaria pela narração dos fatos dos mais nobres cidadãos, dentre eles os artistas notadamente mestres à serviço das prósperas cidades italianas do século XVI. Ao mesmo tempo, desde o advento da história da arte, no século XVI, as obras de arte seguiam rendendo tributo ao autor que as modelou, cortou, pintou, traçou.

A transformação do artista em profissional liberal não fez desaparecer os ateliês de trabalho, muitas das vezes agora responsáveis pelas encomendas antes ligadas às corporações de ofícios. O ateliê, embora tenha sofrido diversas alterações de uso, continuou a ser o “chão-de-fábrica” dos *acontecimentos* artísticos. O espaço onde o conhecimento vai se construindo à medida que se tem a experiência de elaborar. É o lugar da pesquisa *em fato*: de mão e corpo. É no ateliê que esta tese que agora apresento se desenvolveu.

No livro *Diante da imagem*, Didi-Huberman (2013) nos apresenta, através de suas referências teóricas (Walter Benjamin, Aby Warburg e Sigmund Freud), uma história da arte cheia de sobreviventes e de fantasmas, dando lugar a um conhecimento que tem como princípio as incertezas, o não saber objetivo, as indagações. Passo a dizer da incerteza também como um projeto de conhecimento. Por assim dizer, é um modo de pesquisa cujo método tem *consequências* mais do que conclusões.

É, pois, entorno da leitura do livro *Diante da imagem* e das exposições de desenho realizadas com o artista Luis Arnaldo, daquele período de 2016 (notadamente nos trabalhos *Ação de desenhar o que resta* e *Ação para erguer colinas*) que formulei o projeto de doutorado que tem como consequência a tese que ora aqui apresento. Friso aqui, por-

1.1 Dos perigos da interpretação

O outrora reencontra o agora em um momento de luz.

Walter Benjamin

No texto *Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille*⁵, Didi-Huberman (2006) aponta para o debate de Bataille com a dialética hegeliana. De acordo com este, Bataille, existe uma dialética das imagens, ou melhor, uma dialética das formas em contraposição à dialética dos conceitos abstratos, como em Hegel. A dialética das *formas concretas* não poderia satisfazer as exigências promovidas por Hegel em vista de seu *método absoluto do pensar, puro*. Bataille procurou o elemento dialético no que devia tornar possível o advento do não-sentido, ou dos *sintomas* do sentido. No frontispício do texto, Didi-Huberman cita trecho em que Bataille discorre sobre o desvio. Desvio como mal-estar gerado pelo contato primeiro com a inteireza do fenômeno estranho. É esse encontro que faz surgir, emergir, aflorar a imagem poética. Temos, então, imagem poética como crise. A imagem que nos coloca em crise. A aposta do jogo batailleano é de que seríamos obrigados a abrir as noções além delas mesmas. Bataille refuta o sistema fechado de Hegel. Para ele, a dialética deveria ser pensada de maneira *aberta*. Nessa *dialética das formas*, o conhecimento, ou melhor dizendo, a construção de sentido, ocorre pelas imagens do desvio (significantes) e não por conceitos abstratos (significados dados). Em tal pensamento é a imagem primeira, a percepção primeira acerca das coisas – a aparição – que constrói a compreensão. A *dialética das formas*, segundo Didi-Huberman (2006: 81), descreverá um movimento descendente, capaz de baixar o pensamento ao nível das coisas concretas, ao nível dos *documentos*. A memória nunca se limitaria a descrever e a interpretar o passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro. A infância em Bataille deve ser reconvocada, a título de *sintoma* no

5. Texto publicado originalmente em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no inverno de 1994, acerca dos escritos de Georges Bataille para a edição de nº 2 da revista *Documents*, publicada em 1929.

tanto, que o projeto de doutorado é uma *consequência* do trabalho de pesquisa posto em marcha para a formulação e execução de exposições.

É, pois, por sua vez, produzir *consequências* com o trabalho de pesquisa do doutorado o que quero do método. Que seja um ativo produtor de *consequências*, e não propriamente um resolvidor de problemas. Que o caminho formule obras.

No livro *Diante da Imagem*, Didi-Huberman (*ibidem*) discorre sobre a existência de uma incompletude constitucional da imagem, um não saber, uma ausência de controle. Didi-Huberman escolhe Erwin Panofsky como contra-modelo, pois ele buscava como historiador um saber definitivo, revelador da totalidade do que contém a imagem. Didi-Huberman (*ibidem*: 238-259) nos apresenta algumas imagens do cristianismo e o princípio da encarnação. Carne e corpo são aqui postos à mesa através da questão das imagens produzidas sem a presença da mão do homem (aquiopoéticas). Chamadas de “prototípicas”, estas foram imagens de exceção com as quais o cristianismo reivindicou uma relação de culto. Um dos exemplos mais conhecido dessas imagens é o Madylion de Edessa⁶. Também são imagens aquiopoéticas a do Véu de Verônica (imagem dita com o rosto do Cristo) e o Santo Sudário de Turim (manto que, segunda a fé crista, foi usado para cobrir o corpo do cristo morto), diante dos quais os cristãos se ajoelham ainda hoje em ato de fé (*ibidem*: 245). Esses são objetos triviais (lenços de linho velho) que, deixando à mostra o farrapo de sua matéria, tiveram o suposto privilégio de terem sido tocados pela divindade. A eles foi atribuída uma capacidade de aparição, embora de aparências meio que apagadas. O apagamento relativo destes ícones tem o efeito de evidenciar seu caráter indiciário, seu caráter de rastros, de vestígios, de um contato *acontecido* e, portanto, seu caráter de relíquia.

Tais imagens do cristianismo (e seu caráter transcendental) seriam assim sintomas: rastros expostos do divino e, expostos como tais, com a finalidade de uma construção de mistério. Essas imagens são em geral rejeitadas como matéria da história da arte. Primeiro porque são relíquias, e

6. De acordo com a lenda cristã, o Madylion, proveniente de Edessa, cidade da atual Turquia, é um sudário, tal como o sudário de Turim. Conta-se que esse tecido fora transformado em relíquia sagrada por conter milagrosamente impressa a imagem do rosto de Jesus. Trata-se supostamente do primeiro ícone que foi presenteado ao rei mesopotâmico Abgar. Na Igreja Ortodoxa, o ícone é conhecido por Mandílio sagrado (em latim: *Mandylium*; em grego: *μανδύλιον*; transl.: *Mandylion*), uma palavra em grego medieval e que não é utilizada em nenhum outro contexto. Cf. IMAGEM DE EDESSA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Imagem_de_Edessa&oldid=57193890>. Acesso em: 10 mar. 2020.

presente da escrita adulta. Em suma, a regressão refere-se menos a uma negação da linguagem (dos conceitos), mas a uma capacidade para perturbá-la, como um *sintoma*, em sua capacidade para convocar imagens. Eis porque a *dialética das formas*. O conhecimento batailleano procurava o ponto de contato em que, sem transposição – sem metáfora –, a imagem em geral pudesse encontrar o nível das coisas, sua concretude. Em Bataille, portanto, há uma forma que se deforma. Desconstrução no discurso filosófico mas também no discurso das Artes. Para Didi-Huberman (*ibidem*), Bataille propõe uma nova epistemologia para a arte em que, afastando-se do mundo das ideias (pensamento platônico), busca-se não a completude, mas o suplemento, a substituição de um sentido dado. Dessa forma, o poético agiria como um dínamo e não como um mecanismo.

Aparecem aqui dois modelos de construção do conhecimento: por conceitos – em que ele teria a potência de dizer o indizível, criando outros conceitos (mas pode o conceito gerar pensamentos livres?) – e por imagens – como na *dialética das formas* proposta por Bataille. No conhecimento por imagens, o pensamento se dá pelo significante e não pelo significado. É questão de forma ainda não transformada em signo, ou como diria Barthes (1988), ainda não em contato com o leitor. Mas qual seria a natureza desta imagem primeira, a que gerou o advento da ausência de sentido; dessa que ainda não encontrou simbolização? Seria uma imagem gerada pela sensação (seria a sensação uma possibilidade de significação)?

Se as imagens pensam – e elas pensam, uma vez que se elaboram como forma visível de uma ideia –, a grande potência do informe, talvez seja botar o conceito para pensar. Mas qual o conhecimento outro gerado pela dialética das imagens? Um certo tipo de conhecimento? Seria o mesmo possível aos conceitos? Poderia a imagem também dizer o indizível?



por serem imagens aquiopoéticas, ou seja, imagens que não foram feitas pelas mãos, assim não podendo mesmo ser manufaturadas. A própria natureza de relíquia prescinde de autoria. A relíquia é um objeto que restou de um santo (um tecido de sua roupa, um pedaço de seu cabelo, um osso, etc.) ou um objeto que teve contato com um santo (um garfo usado para se alimentar, por exemplo).

De fato, como atribuir a alguém esse Santo Sudário se o indivíduo que o realizou no século XIV fez de tudo para apagar o rastro da sua própria mão e, é claro, o rastro de toda arte humana? Mas a ideia de um apagamento do rastro, da manualidade (portanto da mundaneidade) serviu como ardil para os artistas da Idade Moderna dotarem de sacralidade suas obras, pois eles próprios inferiorizavam seus saberes manuais, corpóreos. Os artistas, ao apagarem o rastro da mão de suas obras, garantiam a dimensão sagrada delas, embora não se furtassem por isso da autoria. Ainda, ao apagarem o rastro da mão negavam sua humanidade. Como se vê, uma história das imagens, compreende-se, não pode se restringir a uma história dos artistas – com a qual a história da arte ainda se identifica muito.

Penso neste apagamento da mão do artista e na aproximação que este fato pode ter com o sagrado, com o não mundano. Os artistas do período renascentista ao barroco elaboraram modos de esconder o rastro das mãos, o *sfumatto* e o *non finito* (FERRO, 2015), como um modo para exaltar o trabalho intelectual. O que dizer do desenho na sua concepção tradicional, essa coisa a ser apagada para o surgimento da pintura, da arquitetura e da escultura? Apagamento dos rastros, negação do humano, negação do corpo, negação da mão, portanto negação da noção do desenho como ação.

Em torno dessas questões se elaboraram os trabalhos *Ação de desenhar o que resta* e *Ação para erguer colinas*, bem como o projeto de pesquisa para o ingresso do doutorado em 2017.

Ação de desenhar o que resta foi uma ocupação de desenho ocorrida entre 25 de junho e 02 agosto de 2015, marcando os dez anos de atuação do Xepa – coletivo que em dez anos buscou problematizar as questões do desenho

Desde o começo deste texto até aqui levantamos a problemática da produção de conhecimento pela imagem. A partir de agora desenharemos o método utilizado para responder a tais perguntas, trabalhando, portanto, o resgate da (história da) história da arte, perfazendo seu percurso até sua crise. Sigamos.

Todo esse pensamento entorno da leitura das imagens e sua recepção busca aqui nesta tese seu fundamento na história da arte e seus métodos de leitura de imagens. Localizaremos sua gênese nos fervorosos dias nascedouros da modernidade ocidental no século XVI, e mais especificamente em Florença, na Itália.

Em seu livro *História da História da Arte*, Germain René Michel Bazin (1901-1990), historiador de arte, curador e restaurador francês, apresenta os tempos anteriores a Giorgio Vasari (1511-1574), escritor do que teria sido a primeira história da arte, ou melhor, história da vida dos artistas.

Bazin (1989) parte da tese de que a história da arte teria nascido do orgulho dos florentinos e da consciência de Florença ser a cidade-piloto de um mundo novo, deste mundo do progresso que um dia haveria de se chamar Renascimento. Mas os primeiros florentinos a mencionarem os artistas entre os homens ilustres tiveram que superar dois entraves: o do cristianismo, que do indivíduo fez o paciente e não o agente da história; e a pouca consideração que se tinha pela condição dos artistas, herança da antiguidade.

Para Bazin (*ibidem*: 4), durante milênios, o homem viveu *a-histórico*. Civilizações da Antiguidade, que, segundo os testemunhos artísticos que nos legaram, são por nós consideradas muito evoluídas, desprezaram a narração dos grandes feitos de seus príncipes ou de seus povos.

Segundo Bazin (*ibidem*: 5), o homem da Idade Média – termo citado pelo florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375) – vivia fora da história, pois o cristão não se considerava agente da história, uma vez que esta estaria nas mãos de Deus. Para ele, a única história que contava era a da Bíblia. Para o cristão, dada a sua condição de pecador, ela só poderia ter valor em relação à vida eterna. É tendo o Além como referência, esta vida depois da morte, que se

no campo expandido –, na Galeria de Arte GTO do Sesc Paladium, em Belo Horizonte/MG.

Um protocolo de silêncio e ações de desenho que consistiam em construções de paredes a partir do empilhamento de tijolos até o limite de equilíbrio e consequente queda, nortearam a realização das seguintes ações: *Linha de Força* (Belo Horizonte, 2006), *El precio de los ladrillos no se pelea* (Córdoba/Argentina, 2007), *Edificação e queda dos corpos* (Recife, 2008), *Edificação* (Belo Horizonte, 2009), *Derama* (Belo Horizonte, 2015). Todas realizadas em espaços públicos (ruas, praças, largos, calçadas).

Mas como essas ações de desenho funcionariam em um espaço fechado (galeria) e qual passaria a ser sua relação com a rua? Como as ações contínuas dos corpos em trabalho poderiam ter a potência de transformar o espaço em lugar do desenho por trinta dias através dos agenciamentos dos corpos? Estas foram as perguntas postas em trabalho no projeto *Ação de desenhar o que resta*. Aquelas ações de desenho encontraram sua primeira instância de tensionamento em espaço expositivo fechado. O projeto propôs a fusão do desenho e da performance em uma ação prolongada que redefiniu o espaço da galeria através de uma jornada prolongada de 30 dias, obtendo o desenho como aquilo que resta; desenhos renovados diariamente com a presença de dois desenhistas em contínuo trabalho de canteiro de obras.

Restar é o nome da ação que inaugurou o espaço expositivo. 4.000 tijolos foram instalados no espaço urbano, à frente de uma das entradas da instituição. Os tijolos foram carregados gradualmente com o auxílio de carrinhos de mão para dentro da galeria. *Restar* teve como diretriz a construção de paredes e colunas até o ponto em que suas linhas de força se rompessem, ocasionando seus desmoronamentos. A cada queda, uma nova estrutura era erguida, até que todos os tijolos tivessem sido utilizados.

Nas datas subsequentes à primeira ação, as ruínas das estruturas serviram de referência para desenhos que preencheram as paredes da galeria. *Desenhar o que resta* utilizou fotografias dos escombros, projetadas em P&B nas paredes, e preenchidas com 5 tons de cinzas a grafite. Esta ação, executada pelos artistas,

desenrolava toda a existência humana.

Nessa época, não existiam historiadores, mas cronistas. Eles eram homens da igreja, em geral os únicos letrados. Tais cronistas limitavam-se a narrar uns poucos marcos espaço-temporais indispensáveis à aplicação do sistema dos direitos feudais de regalia que regiam a sociedade.

Essa situação que afetava a vida humana – sua ação – era ainda mais válida para os homens que faziam suas obras. De tempos antigos, existiram homens que nos deixaram como único testemunho suas obras, o que os elevava às dimensões da eternidade. Com o culto dos grandes homens, a história vai se fazer biográfica. A partir do século XVI, gradativamente, com o advento da pessoa, não exigir-se-ia que a obra transcendesse o humano, mas que o personificasse. A Idade Média herdara o desprezo ao qual a Antiguidade relegara a qualquer homem que trabalhasse com suas mãos, ainda que fosse um artista.

Os fundamentos das ciências das artes, tal como os conhecia a Antiguidade, nos foram deixados pelos autores do final do mundo Antigo: Boécio, Cassiodoro, Isidoro de Sevilha e Marciano Capela, o gramático africano. O que eles denominavam por artes se classificavam em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas, e as liberais. Nas artes servis estavam todas as ações operativas que requeriam o uso da mão. As artes liberais se dividiam em duas seções, cujo ensino se dava no *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium* e o *quadrivium*. O primeiro abrangia a gramática, a dialética e a retórica; o segundo, a geometria, a aritmética, a astronomia e a música. Destas sete artes liberais só a música, dentre as atividades feitas com as mãos, encontrou lugar nesse grupo porque julgada como decorrente da aritmética.

Esse descrédito ligado à prática das artes, consideradas servis, pesará por muito tempo sobre a condição social dos artistas, afirma Bazin (*ibidem*: 6). A história dos artistas está associada ao reconhecimento das Belas Artes como artes liberais. O movimento que fez nascer a História da Arte é devedor de uma primeira forma: a biografia do artista.

Bazin aponta o cronista florentino Filippo Villani

teve a duração média de 3 horas diárias de trabalho. Compunha o espaço expositivo uma paisagem sonora: documento em áudio dos ruídos e quedas da ação anterior, *restar*.

Após 35 dias contínuos de desenho, em um momento em que o trabalho havia alcançado um equilíbrio compositivo entre as estruturas de tijolos e os desenhos nas paredes, redefini-mos a ocupação para seu encerramento. A ação 500 Kg/m^2 constituiu-se no desmonte das estruturas e na rápida ocupação de todo o piso da galeria com as 8 toneladas de tijolos. Em seguida 14 pilhas foram organizadas, com dimensões regulares de 100 x 100 x 25 cm alinhadas em pares na centralidade da galeria. O peso de cada pilha correspondia a carga de segurança estrutural do piso da galeria, ou seja, 500 Kg/m^2 .

Duas demãos, última ação realizada nos três últimos dias de ocupação, constituiu-se no recobrimento dos desenhos a grafite com duas demãos de tinta branca, restituindo as paredes o seu ponto inicial, sem, contudo, deixar de entregar os vestígios de um longo trabalho. Se o pó avermelhado do tijolo que recobria o piso da galeria denunciava uma certa contradição em relação a ordenação rigorosa do espaço promovida pela ação 500 Kg/m^2 , também as manchas brancas-acinzentadas que velavam os desenhos fundavam a aparência de um desfecho, ou de um possível recomeço. Restou um inquieto sussurro do que de fato ocorreu, reforçado pelo áudio insistente que conduzia até o último dia de ocupação o som das quedas das estruturas em seu primeiro dia. (PORTO; MELO, 2017a: 56)

Durante o período da exposição um acaso (*acontecimento*) abriu caminho para a elaboração de um novo projeto de ocupação. Na sinalização expográfica de *Ação de desenhar o que resta* existia um descritivo de uma das ações: “erguer colunas de tijolos”. Mas quis o acaso que um erro, uma *gag*, fizesse aparecer a seguinte grafia: erguer colinas... como erguer colinas? Esta foi a pergunta posta em trabalho no projeto *Ação para erguer colinas*.

Ação para erguer colinas foi uma ação de desenho de quarenta dias de duração, decorrente do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2015, realizada em julho de 2017.

É pressuposto que para a construção de qualquer modo de habitar há de se despende um trabalho dilatado no tempo, a ser construído inevitavelmente entre as exigências inerentes de um

(1325-1407) como o primeiro historiador de sua cidade. Em seu livro, *Res gestae*, publicado em 1404, sobre as origens de Florença e seus homens eminentes, escreve ele:

Muitos consideram que os pintores são inferiores àqueles a quem o exercício das artes liberais faz mestres; estes possuem os preceitos inerentes à literatura por via do estudo e do saber, enquanto aqueles aprendem unicamente pela elevação de seu gênio e pela segurança e sua memória aquilo que expressam por meio da arte. (VILLANI *apud* BAZIN, 1989: 6)

Nessa proposição, Villani parece privilegiar a pintura em detrimento da escrita. Ele atribuiu a Cimabue o mérito de ter reconduzido a pintura ao mundo das semelhanças. Entretanto, nesse século, foi Giotto (1266-1337) a referência, assim como foi Michelangelo (1475-1564) no século XVI. Ao consagrar a imitação do Antigo como regra da arte, Villani lança a ideia de uma progressividade contínua, que é tomada por Vasari em seus estudos.

Nesse momento da história em que se formulavam os tratados e estratégias que elavariam a arte à condição de liberal, artistas e humanistas passaram a reivindicar a *liberalità* em favor dos artistas com o argumento de que, para eles, a operação mental (*il disegno*) precedia a operação manual.

Não bastava a pintura ser uma arte liberal, ela teria que ser nobre. No final do século XV, Giovanni Battista Paggi (1554-1627), pintor de origem nobre, propunha, como remédio para a decadência da pintura, a proibição de seu exercício aos plebeus.

Se não se falava dos artistas na Idade Média, o mesmo não podemos dizer sobre a Arte, a não ser durante os séculos XII e XIII, e ainda assim, de maneira teórica e sob a égide do neoplatonismo acerca da natureza do belo. Os pensadores medievais pensavam que a beleza das imagens era um feito da beleza invisível que residia em Deus, único criador, devendo, pois, os artistas imitarem o

dado corpo e as imposições de um dado espaço. Sendo assim, habitar torna-se consequência do esforço de *ocupar-se de algo*: uma reivindicação, um lugar para si. É apostando neste diálogo [trabalho + tempo = lugar], e tomando o termo *ocupação* como proposição avessa à *instalação*, que extraímos a principal forma da exposição.

Os atos visíveis aqui, ou a dinâmica de construção desse lugar, se alternam entre a saturação e o refreamento, mas ambos – e embora de naturezas distintas – são guiados pelo esforço. *Er-guer colinas* [braços e pernas] é uma ação silenciosa de desenhar, com tempo determinado pela edificação de colinas. Propomos o carregamento de 80m³ de areia do pátio da Funarte MG ao interior do espaço expositivo.

Colinas são, por definição, estruturas mensuráveis: pequenas elevações de terreno com declive suave e com menos de 50 metros de altitude. Entretanto, a menção ao termo não se refere à definição geográfica. Em terreno onde cabe a representação, colina é também um termo metafórico. É um modo de mensurar a força e potência de construção do mundo que habitamos.

Em *Exílio* [mãos e pés], nome da ação seguinte, à medida que o espaço é redesenhado pela lida com a areia, imagens das colinas se transformam em referências para desenhos com lápis grafite sobre as paredes brancas.

A um observador externo, a imagem que lhe acomete talvez possa parecer a de sujeitos inertes e imóveis diante da paisagem. Ledo engano. A aparência de lentidão esconde o trabalho invisível do pensamento. Assim como se procede no interior de um ateliê.

Por meio de ambas ações elaboramos no espaço um ambiente construído como marca de um acontecido; um desenho instável, em andamento, e que se atualiza a todo tempo, na resiliência e insistência para habitar.

Equiparar o artista ao trabalhador braçal é reposicionar seus papéis dentro da estrutura institucional da arte, a qual consolidou-se, ontologicamente, pelo apagamento do vestígio de qualquer trabalho manual enquanto condição necessária para a emancipação da pintura, da escultura e da arquitetura ao regime das artes livres. Se ao labor que todo artista opera coube ser negado para que surgisse o artista liberal, reestabelecer a relação com o trabalho nos parece urgente. Porque é mesmo que as marcas deixadas pelas mãos que operam são ainda hoje vistas com olhares suspeitos? Qual seria o demérito em *fazer*?

Pensar o artista como trabalhador, ou vice-versa, é dirigir a atenção para um saber do corpo que logra elaborar pensamentos apenas por estar em confronto com a matéria. Ou seja, sublinha a arte também enquanto atividade prática, e o artista necessariamente enquanto profissional.

Cabe pensarmos então que ocupamos uma posição epistemológica particular na qual não deveria haver distinção

mestre. O papa Gregório Magno (591-604) atribuiu à operação artística uma função educativa, a de dar a “*ler nas paredes o que se escreve nos livros*” (BAZIN, *ibidem*: 9).

No século XIV, Cennino Cennini (1370-1440), pintor toscano, escreveu o famoso *Il libro dell'arte*. Esse livro de receitas trata a pintura sob suas diversas formas e técnicas. Tendo vindo da tradição giottesca, Cennini apresenta-nos uma visão retrospectiva, decodificada. E o fato de proclamar a *modernidade* de Giotto em relação a tudo o que o precedeu postula uma atitude histórica. Com Cennini, saímos do intemporal e do anonimato. É a arte como uma afirmação individual, e também essa noção do *relativo*, de *maneira*, da qual Vasari faria o princípio de seu tratado.

Cennini tomou emprestado a noção de *fantasia*, segundo Platão, elaborada por Santo Agostinho (354-430), em que fantasia é sinônimo de imaginação criadora. Quanto ao termo *disegno*, que conhecerá uma grande força no século XVI, já tem para Cennini um duplo significado: seja externo, apreendido pelo exercício e pela prática, ou interno, isto é, mental. Esse modo de nomear a parte intelectual da arte para distingui-la da parte operativa será objeto de especulações cara aos artistas da época maneirista.

O sentimento de modernidade nasceu no século XIII em artistas italianos que situavam seu ideal na ressurreição do Antigo, e não no Gótico francês. O Gótico tinha recentemente revolucionado a história das formas, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto figurativo, sendo, portanto, uma invenção de primeiro grau. Já o estilo reivindicado pelos pioneiros da renovação italiana só o era em segundo grau. Ainda assim, o Renascimento realizou uma ruptura com o passado mediante uma vontade determinada de restaurar o Antigo.

Porém, foram os poetas Dante (1265-1321), Boccaccio (1303-1375) e Petrarca (1304-1374) que, desejosos de se afirmarem como *modernos*, associaram os pintores aos seus esforços vanguardistas. Dante, quem possuía conhecimento técnico em desenho, escreveu em *A Divina Comédia* (Purgatório XI, 94-97) a célebre frase que fundou a reflexão histórica sobre a obra de arte do passado: “*Cimabue credi-*

hierárquica entre o saber manual e o saber mental; na qual se permite borrar a fratura entre esses dois polos, à revelia do que temos como estrutura social e trabalhista.

Sendo artistas, e de forma ainda mais circunscrita, pesquisadores do desenho, trabalhamos com as mãos, em silêncio e lentidão, seja para folhear um livro, seja para rasurar uma parede; agimos a serviço do mundo com o *fazer* tanto quanto com o *pensar*. Do grão de areia ao pó do grafite. Sobretudo porque, em tempos áridos e incertos, reservar-se [exilar-se] é também um modo necessário para a atuação; para que possamos erguer colinas. (PORTO; MELO, 2017a: 24-25).

Apontados esses fatos: as noções apresentadas por Didi-Huberman (*ibidem*) acerca das imagens aquiopoéticas, remissivas de um acontecimento sem o contato das mãos, e as ações de desenho postas em movimento pelas exposições *Ação de desenhar o que resta* e *Ação para erguer colinas*, passei a elaborar o projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG (PPG Artes/EBA/UFMG), Edital de Seleção 2017, com o título *Sujidades: o desenho como acontecimento macular, de Cy Twombly à William Kentridge. A passagem à era do visual*. A pergunta central deste projeto que relacionava a história da arte à pesquisadores artistas, dizia respeito aos rastros das ações de desenhar e aos métodos de pesquisar. E esses *acontecimentos*, pela escolha dos artistas de referência e dos pesquisadores que o sustentam, davam-se em ateliês, bibliotecas e gabinetes por meio das operações de ler e editar.

O projeto tinha como objetivo geral apontar o desenho como *índice de acontecimentos*, entendendo a *sujidade* como a matéria que resta da ação de desenhar. Pretendia cotejar as obras de Cy Twombly e William Kentridge, a fim de compreender os mecanismos de cada artista na incorporação da matéria. Eram seus objetivos específicos: compreender como os referidos artistas se relacionavam com o fim das grandes narrativas da história da arte; trabalhar a noção de *mácula* e a hipótese da *encarnação* como potência de rasgadura em Didi-Huberman, buscando um entendimento da hipótese na obra de Cy Twombly e William Kentridge; entender o funcionamento da matéria *sujida-*

tou deter o cetro da pintura, e eis que sua fama empalidece: o grito do favor é por Giotto" (ALIGHIERI *apud* BAZIN, 1989 :12).

Enquanto, politicamente, o equilíbrio se rompia em razão do aparecimento de novas potências na Europa, Florença prosperava, transformando-se em intenso foco de cultura. Os artistas estavam por sair de sua posição de artesãos. Antes que isso fosse reconhecido nas instituições, as artes servis seriam encaradas da mesma forma que as artes liberais, isto é, como campo do saber. A descoberta da perspectiva dava ao pintor o sentimento de que sua arte possuía base científica. O mesmo sucedia com o escultor que se apoiava num estudo, retomado do Antigo, do conhecimento das proporções do corpo humano.

Mas, ainda segundo Bazin (*ibidem*: 16), o maior teórico humanista da época foi Leon Battista Alberti (1404-1472). Alberti, em seu *Tratado da família*, aponta que a ordem humana corresponde à ordem universal que a engloba e o dever de cada um é tornar-se um "homem universal", possuidor de todas as ciências e que procura realizar em si o equilíbrio que o levará à felicidade. Alberti abarcou todas as artes em três tratados: *De Statua* (publicado em 1464), *Della Pittura* (escrito em 1435) e *De re Aedificatoria* (escrito em 1452 e publicado em 1485). Deu primazia à arquitetura por ser esta a arte da vida social, a que situa os seres no quadro doméstico e regula a vida dos cidadãos. Assim como para os costumes e a vida, o Antigo era que iria servir de modelo.

Em conjunto, as ideias que dominavam nos tratados do século XV eram as de que o artista deveria imitar a natureza para realizar beleza, obtida pela escolha daquilo que parece belo segundo a *Ideia*, noção correspondente à tradição platônica. A noção de perspectiva, a arte de representar o mundo em profundidade, é simbólica do olhar dirigido para a frente, para o futuro. Mas foi apenas no tempo do Maneirismo, do fervor criador, que nasceu o empreendimento metódico da História da Arte.

O caráter retrospectivo que Lorenzo Ghiberti (1378-1455) lançou sobre o passado artístico da Toscana, em seus *Comentários*, foi consultado por Vasari na biblioteca do

dade na obra dos mesmos artistas; e, por fim, aferir a aplicabilidade das categorias de acontecimento propostas por Roland Barthes (1990) em seu texto *Sabedoria da Arte*, que toma como caso exemplar os desenhos de Cy Twombly.

Os trabalhos dos artistas Cy Twombly e William Kentridge foram escolhidos porque apontam para modos de construção de imagens em que o *gesto* e o *rastro* são problematizados como matéria, tornando, assim, desde já, *corpus empiricus* do projeto de pesquisa.

Nos desenhos realizados por esses artistas, o *rastro do gesto* é utilizado de duas maneiras distintas. Em Twombly o *gesto* é o que resulta de uma ação única e direta – como a flecha certa do arqueiro zen. Podemos percebê-lo como um fim. Já nos desenhos de movimento de Kentridge, o *gesto* é apagado e redesenhado num contínuo fazer e desfazer onde a *sujidade* deixada é matéria constitutiva da imagem. Os trabalhos de Kentridge estabelecem uma conexão com o agora. No entanto, é um agora reproduzido como um processo de constante vir-a-ser – uma mediação entre passado, presente e futuro.

Mas como se dá mesmo a instância do *acontecimento* que é o da realização desses trabalhos, desses desenhos? Como surgem, e qual o método que os institui? A aposta no caso da tese aqui apresentada (seu método) foi, no espaço preparado do ateliê, fazer perguntas às imagens (iconologia) e documentos (filologia) como livros, catálogos de exposição, panfletos volantes, bem como ao próprio projeto da tese acolhido pelo PPGArtes/EBA/UFMG. Os afixei na parede para ler e causar/produzir consequências plásticas através da elaboração de proposições artísticas em que o tema da tese pudesse ser tratado. Em tal procedimento passei a me orientar pelos métodos de pesquisa de Warbug e pelos métodos de pesquisa de Kentridge.

Os trinta anos de ateliê não são apenas uma tentativa de responder a pergunta: você tem algo a dizer?, mas principalmente, de enfraquecer a pergunta (...) uma estupidez necessária que é essencial no ateliê. Isto é uma advertência ao que se segue, uma

grão-duque Cosimo I de' Medici. A forma familiar dos *Comentários*, menos estruturada que a de um tratado, permitiu-lhe mostrar-se um grande precursor dos modos que vão se instaurar com a história da arte de Vasari. No segundo *Comentários*, Ghiberti contava sobre sua própria vida e a de suas obras. É esta a primeira autobiografia de um artista. De acordo com Bazin (*ibidem*: 16), é na escrita a propósito do esboço feito por Ghiberti sobre a decadência das artes após Constantino, o Magno (272-337), e seu novo surto devido a Giotto que o artista, inspirando-se talvez numa passagem de Plínio, o Jovem, emprega a palavra *renacque*, da qual mais tarde se tirará o termo renascimento.

A ideia de um estudo de conjunto da história das artes agrupada em biografia preocupava vários humanistas na primeira metade do século XVI. Há um pesquisador não identificado, denominado por Magliabechiano, que deixou um estudo inacabado de história da arte conhecido por *Códice Magliabechiano*, redigido entre 1452 e 1457. Na primeira parte, ele dividiu a arte Antiga em diversos períodos. A segunda parte compunha-se de biografias dos artistas florentinos do *Trecento* e do primeiro *Quattrocento*. Trata-se de um precursor de Vasari e que parece ter sido mais escritor-compiler do que pesquisador. Vasari, quem teve conhecimento desse manuscrito, utilizou-o amplamente.

Também era escritor o florentino Giovan Battista Gelli (1498-1563), autor de comédias e comentador de Dante. Sob o nome de *I Memorabili*, Gelli escreveu vinte breves biografias de artistas. Após descrever vários artistas, o livro se interrompia na vida de Michelangelo. Em suas premissas, Gelli se enfurecia com a veemência contra o caráter dos papas da Idade Média, a grosseria da arte desse tempo e as barbáries da pintura grega (bizantina).

Paolo Giovio (1560-1585), bispo da cidade de Nocera⁷, tivera, em 1520, a ideia de reunir uma coleção de retratos de todos os grandes homens. Essa ideia influenciou a concepção de Vasari para seu livro. Nesse texto, Giovio dividira esses homens ilustres em quatro classes: os sábios e poetas, os humanistas, os artistas, os homens de Estado e os guerreiros. Cada retrato figurava um elogio, contendo um

7. Comuna italiana da região da Campania, província de Salerno. Cf. NOCERA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Nocera&oldid=42583344>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

série de reflexões depois do evento. Não é uma interpretação do trabalho que eu fiz, mas reflexões que se originam deles, se originam, mais precisamente, da atividade de fazê-los⁸. (KENTRIDGE, 2014: Elogio das sombras).

8. Transcrição minha da legenda da palestra.

Preparar um lugar significa transformar espaços. Construir para habitar. Giorgio Agambem, (2019) na conferência *La Sapiencia*, realizada em 2018, na Faculdade de Arquitetura de Roma, discorre sobre a ruptura, na modernidade, da relação entre construir e habitar. Nesse momento, a ideia de que se constrói para habitar é substituída por projetos de construção não dotados da singular personalidade do ato de habitar. Edifícios construídos como espaços para um qualquer, e não para o sujeito que constrói. Fica evidente que os espaços para se tornarem lugar de alguém, passam pelos necessários agenciamentos dos corpos que criam o hábito de estar ali tomando como seu o espaço, transformando-o, assim, em uma forma habitada.

Pensando nessa noção de habitar, como modo primeiro de transformar meu ateliê no lugar dos estudos da tese, preparei uma sala (3x4 metros), dotando-a de mesa de trabalho, biblioteca com bibliografia específica, um tablado amplo para leitura e descanso e, finalmente, três paredes brancas onde foram afixadas imagens e textos com a disposição de serem moventes (como é próprio das *Mnemosyne(s)* de Warburg), deslocando-os pelo espaço na medida de minhas necessidades de leitura.

Finda a montagem, o espaço estava já transformado em lugar da tese. Passei, desde então, a ter uma rotina diária com os atos de estudar, limpar, varrer, recolher os restos e, nesse mesmo ato, ir desenhando os passos a serem seguidos. O exercício contínuo de passar o pano molhado no chão, o "chão-da-tese" (seu lugar), passou a ser entendido como diário de recolhimento dos restos, dos pós, das sujeiras do local; passou a ser tomado como matéria, como desenho, uma vez que a cada dia era utilizado, para esse trabalho, um novo pano, um trapo, originando uma imagem-resto (como as imagens prototípicas do cristianismo,

resumo da vida do personagem representado. Em 1551, aparecia a primeira publicação da coletânea de seus retratos gravados. A "iconologia" giovioana teve grande repercussão e alimentou os museus de História desde o século XVI.

Mas Florença não era a única cidade-estado que investia nas Artes. Em outras cidades da Itália, cronistas apontavam o mérito dos artistas que em suas cidades trabalharam. Bartolomeo Facio (c.1410-1457), em seus *Homens ilustres*, trouxe testemunhos sobre obras ou artistas que ele viu na corte de Nápoles, onde o rei Afonso se mostrou um grande protetor das artes. Nessa crônica são citados os pintores Gentile da Fabriano (c.1370-1427) e Pisanello (c.1395-c.1455), assim como os flamengos Jan van Eyck (c.1390-1441) e Rogier van der Weyden (c.1399-1464). Também em Milão, o florentino Filarete (c.1400-c.1469), chamado para construir o Hospital Maior, menciona um grande número de artistas: van Eyck, van der Weyden e o francês Jean Fouquet (c.1420-1481), quem Filarete conheceu em Roma, sob o pontificado de Eugenio IV (1383-1447).

Na corte de Urbino, durante o governo do duque Federico III de Montefeltro (1422-1482) e de seu filho, Guidobaldo I de Montefeltro (1472-1508), foi escrito, em 1494, por Giovanni Santi, uma crônica rimada das empresas dos duques. Essa obra compreende a mais completa enumeração dos pintores e escultores não só da Toscana, mas também da Venécia e da Itália central, feita no século XV (*ibidem*: 18).

Bazin (*ibidem*: 20) nos mostra que o homem italiano desse tempo conservava o seu otimismo e essa confiança se traduzia no pleno desabrochar das Artes cujo polo se deslocaria sob os pontificados de Júlio II (1443-1513) e Leão X (1475-1521), de Florença para Roma. É neste foco romano, sob a influência de Donato Bramante (1444-1514), Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo que os princípios do classicismo encontram a construção da nova igreja de São Pedro, no Vaticano.

Por volta de 1527, a Cidade Santa de Roma foi saqueada por exércitos estrangeiros. Três meses de pilha-



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Transformar espaço em lugar.

pilhagens, violações, torturas e incêndios encheram os romanos de terror. Foi durante esse episódio conturbado e inquieto que adentramos no Maneirismo. Com efeito, a partir de Adriano VI (1459-1523), tendo os papas renunciado às suas ambições do poderio territorial, a Itália vai conhecer um período de paz que perdurou até a tomada por Napoleão Bonaparte (1769-1821), em 1796. Transformados em principados, os Estados italianos se estabilizavam ao mesmo tempo em que abandonavam qualquer caráter democrático. Alguns deles perderam sua independência, sendo ocupados por potências estrangeiras.

Narra Bazin (*ibidem*: 20), a doutrina quatrocentista da beleza, atingida pela imitação da natureza, retomando o exemplo Antigo, vai ser novamente questionada. O império que o Antigo exerceu outrora vai ser substituído pelo aparecimento de uma nova autoridade, a dos mestres, que se supunham ter alcançado o ideal proposto pelos teóricos do *Quattrocento*: Bramante, Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci (1452-1519) e, um pouco mais tarde, Correggio (1505-1589) e Ticiano (c.1490-1576).

À imitação da natureza vai, pois, aceder-se a dos mestres. Mas esta é muito mais tirânica que a da natureza cujas possibilidades são infinitas, enquanto que o exemplo dos artistas precedentes só oferece o já feito. Além disso, ela traz em si um vício nascido de seus próprios princípios, o de ser a imitação da imitação. Compreende-se que, às voltas com este novo dogma, o artista tenha privilegiado, sob o nome de *disegno interno* ou de *invenzione*, um certo conceito que o afastava cada vez mais das realidades que se pode chamar de naturais. Diante dessa sujeição aos mestres, ele deformará, imitando para expressar sua própria personalidade. O artista de então encontrava-se solicitado por essas forças contraditórias, em que seu ser se acha em tensão, uma situação que se manifesta em todas as artes pelo gosto da curva e da contracurva: a *linea serpentinata*.

Foi em Florença que nasceu o Maneirismo; na mesma Florença que hora fora a cidade-piloto do novo mundo e que perdeu esse papel para Roma, à qual cedeu seu ilustre filho, Michelangelo. O sentimento dessa grandeza perdida

sem o uso das mãos). O fato de trabalhar com a sujeira e com os gestos de limpar indaga os modos de atuação em ateliê, tornando matéria sensível o gesto de limpar e o resto em resíduo.

<https://vimeo.com/510686970>

Limpar o ateliê,
recolher os papeis e os lápis,
limpar a tinta da parede,
e, então, podemos fazer de novo.
(KENTRIDGE, 2014: Epistemologia da prática: a vida no ateliê).



Consequência 01: imagens em panos de chão.

engendrou uma arte estranha, qualifica Bazin (*ibidem*: 21). Criado pelos florentinos, o Maneirismo se estendera por toda a Itália. Em Florença, ele se desenvolveu tendo que intelectualizar-se, afastando-se mais e mais da matéria para valorizar o *disegno interno*. A arte se constrói sobre a arte, e não mais sobre a natureza. Essa atitude postula um interesse retrospectivo pela maneira como a arte evoluiu, como se esse estudo fosse revelar seu mecanismo. Nostálgica da posição que perdeu para Roma, Florença, na pessoa de Vasari, quer provar o que ela foi.

Consagrada aos artistas, a obra de Vasari é a prova da eminente posição que estes assumiriam na sociedade. Já não se trata de ver a pintura, a escultura e a arquitetura como mecânicas. Os artistas tornar-se-ão privilegiados. Em 1539, o papa Paulo III (1468-1549) baixou um documento regulatório (*motu proprio*) invocando a figura do gênio de Michelangelo. Para romper todo o vínculo com os ofícios, os artistas vão se separar das corporações e reagruparem-se em academias, o que afirmaria suas qualidades de intelectuais.

Nascido em 1511, Giorgio Vasari recebeu, na cidade de Arezzo, o ensino humanista baseado no conhecimento do latim. Em Florença, Vasari aprendeu o desenho e a pintura com Michelangelo. Viveu entre Florença e Roma, viajando constantemente para atender a encomendas de pintura e para coletar documentos ou observar obras de arte com vistas à sua produção literária. Sua obra em arquitetura é ainda mais importante.

Dedicada ao grão-duque Cosimo I de' Medici, a obra de Vasari foi publicada em 1550, em dois volumes de novecentas e noventa e duas páginas, impressa por um editor flamengo instalado em Florença cujo nome fora italianizado para Lorenzo Torrentiani. A obra tinha por título: *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue ao nosso tempo: descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor areentino. Com uma introdução útil e indispensável para as diversas artes.*

Em uma segunda edição, de 1568, em Veneza, impressa por Jacopo Giunti, em três volumes de mil e doze

Além dessa consequência, outra ação de desenho foi elaborada em meados de 2017. Escolhi um sítio na região central de Belo Horizonte (à rua dos Guaycurus com rua da Bahia) notadamente sujo dos despojos do uso humano, da fumaça dos carros, da urina de seus frequentadores noturnos. Pacientemente, em silêncio, tendo o auxílio de um balde e um rodo, me coloquei no trabalho de passar o pano no chão com água e cloro com a finalidade de limpar uma área específica diante de um prédio com grandes janelas fechadas, pertencente ao conjunto paisagístico e arquitetônico da Praça Rui Barbosa. Foram utilizados 10 panos brancos que, após usados, eram colocados nas referidas janelas. Após 01h30' (uma hora e trinta minutos) de trabalho, me retirei do lugar, deixando expostos os panos para contemplação. A esta ação de desenho dei o nome de *Vera icon*.

<https://vimeo.com/510665575>



Consequência 02: *Vera icon*.



Capa da primeira edição d'*As Vidas*, de Vasari.

Pensar o espaço, construir o lugar, retirar e acrescentar camadas, criar um corte, um *drama*, um fim, um acaso, um efeito, gerar várias imagens, irradiar um *gesto*, um corpo, um desenho. *Telos*, um fim, em Barthes (*op. cit.*), refere-se ao *acontecimento* que acomete o receptor quando este está diante de uma obra de arte. É o *acontecimento* intelectual e sensorial de buscar uma finalidade para aquilo que está diante de si. Neste sentido o artista *provoca* um fim, porque sozinho não é capaz de criá-lo. Questões que me reencaminham para o ateliê para, então, resgatando as noções que formularam *Vera icon*, seguir pensando o ateliê como gerador de *consequências* e, novamente, inquirir a tese. Passo, sobretudo, a rever, reler o que foram as anotações realizadas para a elaboração do referido trabalho, sobretudo a necessária relação entre o que se desenha e o espaço/suporte em que se realiza.

Penso. Em uma folha de papel existe sua matéria e também as operações técnicas para a produzir. É uma folha branca, dita imaculada, mas sei que entre essa membrana e o mundo existe algo já, por sua trajetória, constituinte. Existe o mundo com todas as suas questões (espaço já maculado) e a folha branca, esse “papel de artista”, lugares da necessária constituição de um presente em *acontecimento*, de um aqui-agora, do “É da coisa” como escreve Clarisse Lispector (1998: 09), ao se referir ao instante de sua escrita: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um instante-já que também não é mais porque agora tornou-se um instante-já que também não é mais”. Assim, cada coisa teria seu instante em que ela é. E esse instante seria então o “É da coisa” que a autora deseja aposar-se, não só como tema de trabalho, mas também como tema de vida.

Kentridge (2014), meu intercessor, na palestra *Elogio das sombras*, problematiza esse embate criativo no instante da ação de *pensar enquanto realiza* (próprio do desenho); este bater de asas da borboleta (e nesse caso específico, assumo-me aqui como o sujeito *borboleteante*) entorno das coisas por descobrir em voo:

páginas, *As vidas*, de Vasari, foi aumentada com retratos dos artistas e o acréscimo das vidas dos artistas vivos e mortos de 1550 a 1567. Se, em 1550, Vasari não falara de si mesmo, vinte anos depois, ele encerra a segunda edição com sua monografia, intitulada *Descrizione dele opere di Giorgio Vasari*.

Vasari reivindicava para a arte figurativa e a arquitetura a condição liberal, mas postulava não existir criação artística sem um conhecimento de um ofício (*ibidem*: 30). Por esse motivo, procedeu sua biografia de uma exposição intitulada *Introdução às três artes do desenho: arquitetura, escultura e pintura*.

Quando da segunda edição d’*As Vidas*, em 1568, Vincenzo Danti (1530-1576), em seu *Livro do tratado das proporções perfeitas* operava a distinção entre artes menores e artes maiores:

A arte do desenho (*disegno*) merece, pois, ser considerada como de essência nobre, não só por ser de todas a que requer mais criatividade artística como também porque seus efeitos são estáveis e permanentes, além de que as obras que ele produz serem feitas para ornar e perpetuar a memória dos feitos ilustres dos grandes homens, e não para a utilidade (*necessità*). A utilidade por si só, diminui a nobreza. (DANTI *apud* BAZIN, 1989: 30)

Podemos ver aqui além da distinção entre artes maiores e menores, o privilégio que, na pintura, será mais tarde reivindicado pelos *pintores de história*.

Na introdução geral da segunda edição de seu livro, Vasari versa sobre a questão da superioridade ou não da pintura diante da escultura. Ele conclui que “os escultores falaram com demasiada audácia e os pintores com demasiada altivez”, afirmando que “a pintura e a escultura são na realidade irmãs, filhas do mesmo pai, o desenho” (VASARI *apud* BAZIN, 1989: 30). Seria como se o desenho pensasse as imagens da pintura e da escultura.

Vasari acabou por criar não uma nova ciência, mas

Esse olhar para uma folha em branco me parece familiar. Temos um papel em branco esperando suas marcas. Não é que um desenho se sobreponha à forma, mas há um impulso, uma urgência para fazer a marca. Marcas possíveis ou formas projetadas no papel⁹.

9. Transcrição minha da legenda da palestra.

Do papel à parede, da parede à rua, e de volta à parede, ao papel, aqui estamos nós, eu e você, meu leitor, no ateliê mesmo, esse espaço preparado e acolhedor. A parede do ateliê vai se configurando pois, paulatinamente, em um lugar vivo do dinamismo das perguntas, do elaborar dos desenhos, das apostas de entendimento. Uma diagonal começando aqui, levando o pensamento a um deslocamento para ali, uma linha aqui ou um pouco mais embaixo. É preciso desenhar para, neste ato mesmo, ver o nascer da imagem. E claro, é próprio do desenhista ver a forma quando começa a desenhar, numa combinação dinâmica entre fazer e olhar.

Mas retomando... uma vez instalado no lugar da tese (assim já me referi ao espaço do ateliê), a primeira ação de leitura a que me propus como método de trabalho para me aproximar dos modos de Warburg – estudar as imagens e os textos em sua *Mnemosyne* –, foi fixar na parede, ao lado da janela, o projeto de tese. Assim poderia vê-lo como uma só imagem, extraindo dessa leitura vários significados que passei a escrever e fixar em pequenos papéis na parede com fita adesiva, com a intenção de serem moventes e se deslocarem pelo texto, estabelecendo relações de proximidade e distanciamento com outros significados. Escrever tais palavras fortes do projeto possibilitou a evidência das noções com as quais a tese passou a trilhar seu caminho.

Dessa leitura foram extraídas as palavras: presença, impressão, marca, resíduo, matéria, *sujidade*, resto, risco, aura, matéria, gesto, rastro, rasgar, *rarus*, rébus, carne, desvio, iniciação, fato, índice, mãos, cabeça, desenho, vestígio, *acontecimento*, biblioteca, livro, ateliê, acontecimento e, claro, fato (*pragma*), acaso (*tyché*), saída (*telos*), surpresa (*apodeston*), ação (*drama*).

Ao trabalhar a redução do sentido do texto – decom-

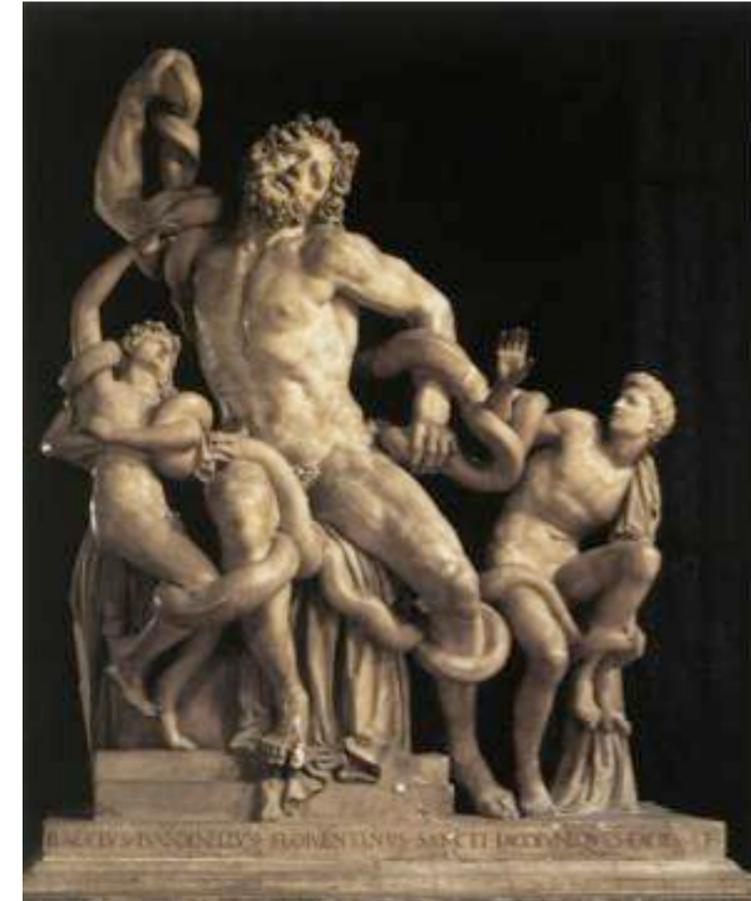
um novo gênero literário. Procurou estabelecer e definir o temperamento próprio dos artistas que estudou. Isso torna viva a leitura de seu livro. Assim, nos dizeres de Bazin (*ibidem*: 31), ele não escreveu a história da arte mas o romance da história da arte. O fato de seu livro constituir-se de uma sequência de biografias, segundo o método inaugurado na Antiguidade, para o qual a história era feita por indivíduos e não pelos povos, não faz dela somente uma coleção de retratos. Através destes personagens, Vasari buscava uma certa expressão do que parecia ser o destino da arte. Esse destino, Vasari toma de empréstimo ao esquema traçado por Ghiberti cujo manuscrito de seu *Comentários* ele consultou assiduamente, enriquecendo-o com novos exemplos, com observações pessoais e com análises de obras. Além disso, ordenou sua exposição segundo um ritmo que rege os seres tanto da natureza quanto do homem: a infância, a maturidade e o declínio que antecede a morte. Tal temporalidade diz respeito ao processo da *metamorfose*, tema que virá a ser estudado, como veremos mais à frente, pelos pesquisadores do século XIX.

Vasari vai localizar a infância das artes do desenho entre os egípcios e os caldeus que transmitiram aos gregos seus primeiros traçados. Na Grécia, fundada na imitação da natureza, a escultura e a pintura “desabrocharam maravilhosamente” (*ibidem*: 32). A perfeição, contudo, estará reservada à Roma. Este dogma do “desabrochar” das artes na romanidade só será invertido em favor dos gregos por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador da arte e arqueólogo alemão. Essa trajetória intelectual dos homens do Renascimento e do Maneirismo era mediada pelas descrições de Plínio, o Jovem (61-114), escritor, historiador, gramático, administrador e oficial romano, enquanto a arte romana ressurgia sob seus olhos.

A descoberta do Apolo do Belvedere, no final do século XV, e a do grupo de Laocoonte (aprox. 40 a.C.), no início do século XVI, marcaram a concepção que se fez da arte romana. Com o Laocoonte, tinha-se enfim um grupo estátuário descrito por Plínio. Embora produzido por artistas gregos, esse grupo foi atribuído ao gênio romano que



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
 Extrair do texto seus significados, escrever e pregar na parede.



Grupo de Laocöonte.

Anotações como essa são uma parte essencial da preparação. Listei todos os pensamentos que já tive, ou que me lembrei que alguém já teve, e os dividi em seis de várias formas diferentes como se, dessa maneira, alguns pensamentos novos surgissem. Anotei essas ideias em pedaços de papel e as pendurei nas paredes do ateliê. Uma estupidez necessária.¹⁰ (KENTRIDGE, 2014: Elogio das sombras).

10. Transcrição minha da legenda da palestra.

pondo livros, capítulos, páginas, parágrafos, frases e chegar a palavra – passei a entender a formulação de Barthes em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), onde aponta que a palavra não é má. A sintaxe é que a transforma. A palavra assim pensada, tem a potência de formular um todo. Pensando nestas reduções do texto, do discurso, bem como sua abertura polissêmica pela palavra, retomei uma prática de desenhar pequenas frases em lápis de cor sobre cartão postal, livros, madeira e outras superfícies. Assim, como consequência, obtive uma série de anotações da tese transformadas em desenho.



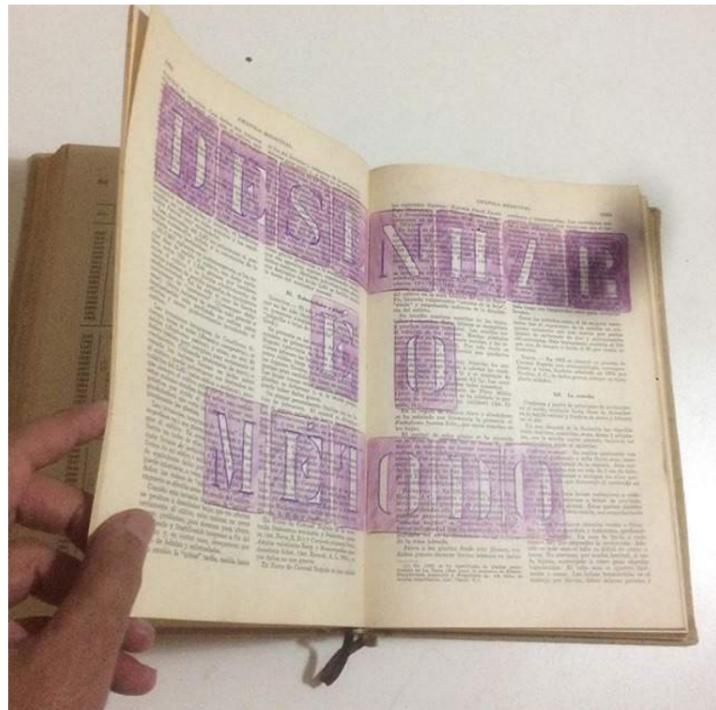
Consequência 03: desenhos de palavras.

então estendia seu império por todo o Mediterrâneo e do qual o mundo grego dependia politicamente. Coube a Júlio II, na construção do novo Vaticano, pedir ao escultor Bramante a constituição, com estátuas suas e de outros, de um *antiquarium* no chamado jardim do Belvedere. Ali se formaram os escultores, de Michelangelo a Bernini (1598-1680) e os que vieram depois.

A transferência do Império romano para Bizâncio e as sucessivas invasões bárbaras desenvolveram o germe de uma decadência. Durante séculos predominou o estilo Gótico (*maniera tedesca*) no ocidente, ao passo que no oriente reinava o modo grego (*maniera greca*). No momento em que Vasari escrevia também se perfilava a Contrarreforma.

A *maniera greca* aflorou na Itália até Cimabue e depois Giotto dela se libertou. Inicia-se então o ciclo da “*restaurazione dele arte e per dire meglio rinascita*” (*ibidem*: 33). A restauração das artes, essa *maniera moderna*, compreenderia então, de acordo com Vasari, três idades. A primeira, a infância, teve seu início em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*, quando o artista se desembaraça da *maniera greca* (bizantina) e da *maniera tedesca* da Idade Média. O segundo período, o da maturidade, começou com o *Quattrocento*, que a princípio imita o que é mais belo na natureza. Mas este estudo, por mais compacto, dará a esse estilo uma *secura* e um desenho cortante (*maniera seca*). Essa dureza desapareceria para dar lugar a uma espécie de facilidade soberana no terceiro período que, no *Cinquecento*, alcança a perfeição, com uma variedade de expressões que compreendem tanto o furor de Michelangelo quanto a leveza e doçura de Correggio. Essa terceira *maniera* é dominada, em Vasari, por um conceito de graça que, à diferença da beleza, qualidade racional e dependente das regras, teria um caráter irracional e inefável. Desse estado, Michelangelo permanece como modelo insuperável, mais elevado na escala da perfeição que os próprios Antigos.

Chegado ao topo desta *perfetta maniera*, Vasari (*apud* BAZIN, 1989: 34) sente que se anuncia uma quarta idade que seria a do declínio, sentimento que se faz mais vivo na segunda versão d’*As Vidas*, de 1567. Não escapa,



Consequência 03: desenhos de palavras.

pois, o autor a essa consciência de angústia que é a dos artistas que o nosso tempo chamará de maneiristas. Sob o vocábulo maneirista, Vasari oferece uma grande variedade de matizes, tanto para designar aqueles que são próprios de um período quanto para designar o que é pessoal a cada um dos artistas de que trata: a gloriosa maneira Antiga, a velha maneira que compreende, em pintura, a maneira grega e, em arquitetura, a gótica, a boa maneira antiga e moderna, na qual ele distingue a grande maneira (a de Michelangelo) e a maneira média (a de Rafael). Não se veja no termo médio um sentido pejorativo – ele decorre da exaltação da virtude da temperança pela qual os humanistas do Renascimento se gabavam de equilibrar suas paixões. Vasari falava ainda da maneira resoluta (*fiera*), da maneira graciosa, da maneira *capricciosa* ou bizarra. Por fim, ele avança para o vocábulo *maniera universale*, aquela que tira dos mestres ilustres da maneira moderna o que eles têm de melhor e que anunciava a tentativa acadêmica dos Carracci. Essa ideia foi formulada por Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) em seu livro *Idea del tempio dela pittura* (1590), um tratado estético do Maneirismo tardio.

A esta altura é importante dizer que foi se estruturando um modo narrativo que encontra lugar no livro. Ganha corpo o quê ser lido, e é o livro um modo de dar a ver as coisas em conjunto. A ideia de catalogar e inventariar, fenômeno que virá a se intensificar nos finais do século XIX – fruto das possibilidades de catalogação a partir da fotografia –, está no cerne das ciências naturais no século XVI. Ao voltar os olhos para as coisas do mundo, instaurou-se, por parte dos desenhistas e seus clientes, o colecionismo das imagens de forma a poder reunir o conjunto de todas as coisas de um determinado sítio. Primeiramente em cadernos de estudos, tais desenhos eram trabalhados em ateliês para reunir, de modo taxonômico, as coisas do mundo. Esses desenhos poderiam ser multiplicados em pranchas para estudos, ou ganharem também a forma de livro. O próprio Vasari colecionou os desenhos dos artistas por ele biografados para utilizá-los como documento de primeira ordem para o desenvolvimento do seu livro, *A vida dos artistas*, bem

O próximo passo dentro dos propósitos do método de trabalho foi fixar outros textos na parede, deixando aparecer os traços das leituras (grifos, glosas, desenhos, palavras-chave) que me orientariam na elaboração da abordagem das questões relativas à noção, cara à tese, de desenho como *acontecimento*. Em uma das paredes foi instalado, em páginas soltas, o texto Sabedoria da arte, de Barthes (1990), onde o autor aborda o o *acontecimento* a partir dos desenhos de Cy Twombly.



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Fixar os textos de referência na parede.

como realizou desenhos em bico-de-pena dos próprios artistas biografados.

Mas voltemos ao fato história da arte. Vasari se propôs a escrever uma história da vida dos artistas da família dos Medici bem como uma primeira formulação entorno das artes da pintura, da escultura e da arquitetura. Claro está que, ao fazê-lo, num só golpe cataloga e valora (porque pereniza) a coleção particular dos Medici, instaurando um modo: catalogar para dar fé e multiplicar através do livro, tornando visível e tátil o que não tinha voz nem imagem.

Somos aqui convocados a pensar acerca do livro e sua função. O livro aqui se apresenta como um ardil, com seus desejos de atingir e convencer sobre um determinado conteúdo. Como uma espécie de caixa de arquivo, o livro guarda um conteúdo para ser aberto e acontecer em lugares diversos, afirmando seu conteúdo. No que se refere à escrita das vidas dos artistas, o livro de Vasari funda uma tradição de publicação em livros a que viemos chamar de história da arte, calcada na listagem e ordenação, em temporalidades lineares, de uma iconografia de objetos artísticos. A produção de textos que validam tais imagens como arte partiram de matrizes ocidentais em função do interesse primeiro de instaurar uma iconografia positiva entorno das imagens das grandes culturas grega e romana. Podemos estender tais vinculações aos modelos modernos dos séculos XIX e XX centrados nas culturas francesa e estadunidense. A cada novo império, uma nova história com suas imagens positivas e também seus despojos, suas elaborações das dores de guerra. Friedrich Nietzsche (1844 -1900), Aby Warburg (1866-1929), Sigmund Freud (1856-1939), no século XIX, Walter Benjamin (1892-1940), Hannah Arendt (1906-1975) e outros tantos pesquisadores do século XX tiveram sua produção dando respostas, construindo elaborações e modos de lidar com as questões da guerra. Quando, no século XX, a arte volta seus olhos para as culturas orientais, a faz de modo humanista, colocando a outra cultura em relação à cultura europeia dominante. Mas o fato é que, a cada história existe um novo livro com seus textos e imagens em busca de mãos e olhos.



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Fixar os textos de referência na parede.

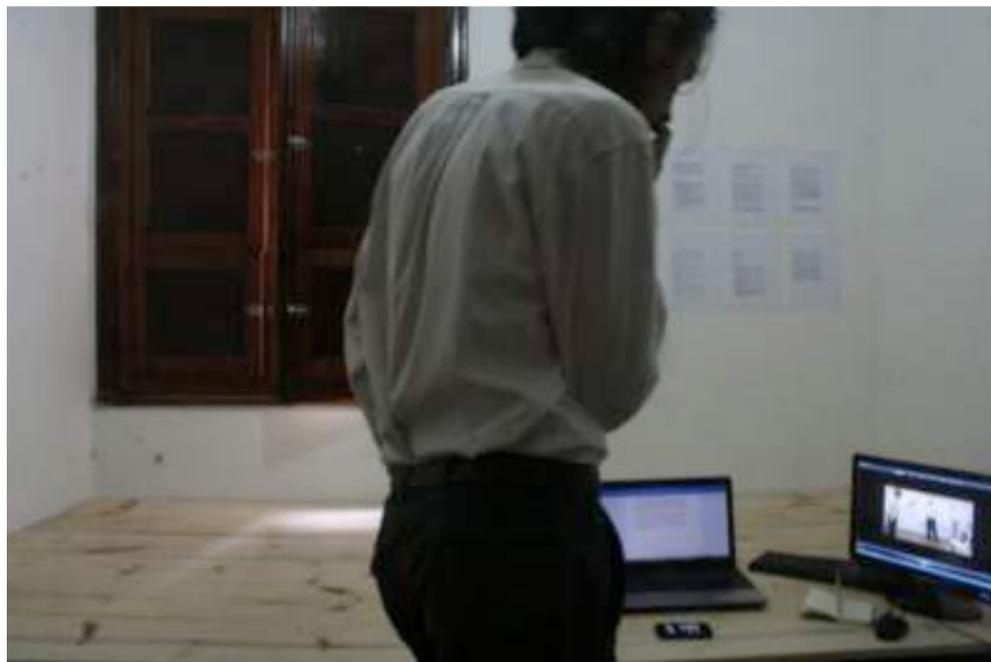
Na outra parede desenvolveu-se o longo trabalho de transcrição das palestras de Kentridge proferidas no programa Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Harvard University, no ano de 2015, intituladas *Seis lições de desenho*, onde o artista apresenta, lê (performa), o texto por ele elaborado para as referidas palestras. O modo utilizado foi escutá-las em DVD e, utilizando a tecla PAUSE, escrever o que foi escutado. Esse trabalho minucioso apresentou-se como uma boa forma de realizar a primeira leitura das falas ordenadas de Kentridge, notadamente suas formulações acerca de seus métodos de trabalho em ateliê. Ao fim desse processo, os textos transcritos foram afixados na parede para o trabalho de leitura. Então, uma segunda leitura ocorreu, em que, assim como o texto do projeto, foram extraídas anotações, palavras-chave, bem como seu fichamento.

Gradualmente, com o surgimento das Academias e o deslocamento do regime de encomendas das corporações de ofício para a relação de comércio liberal entre o contratante (nobres e aristocratas) e o artista, o jogo de arranjos que se tornou necessário no início do século XVI, fez com que fosse construído um modo de legitimação e validação das obras de arte também a partir da construção de uma história da vida dos artistas. Tal realização passa pela enigmática figura de Vasari, responsável também pela fundação da primeira academia de desenho, dirigida pelo príncipe Cosimo I de' Medici e pelo artista Michelangelo, selando, dessa forma, a união entre Estado e arte.

Bazin (*ibidem*: 22) aponta que as primeiras academias do século XVI foram filológicas. Agrupavam os sábios para o estudo da língua grega e da filosofia. A partir de então, o fenômeno das academias iria prosperar em toda a Europa. Os grão-duques da Toscana incentivavam a formação dessas academias, que proporcionavam a uma aristocracia ociosa uma atividade literária ou artística autônoma, sem perigo para o poder, ao mesmo tempo que permitiam ao governo uma melhor vigilância da opinião.

Os artistas já não se formavam exclusivamente com um mestre, mas numa academia onde lhes eram mostrados os exemplos dos mestres. Em 1562, Vasari solicitou proteção do grão-duque para uma associação que recebeu o nome significativo de *Accademia del Disegno*. Os estatutos foram redigidos e apresentados ao príncipe em 1563. Esta academia foi composta por trinta e seis artistas escolhidos pelo grão-duque numa lista que lhe foi apresentada. Teve por objetivo agrupar os melhores dentre os artistas e ministrar-lhes o ensino das artes. Somente em 1571 foi que um decreto do grão-duque isentou os artistas da obrigação de fazerem parte das corporações dos Medici e os escultores de serem afiliados à *Arte dei Fabricanti*.

A primeira missão da *Accademia del Disegno*, que em diversas oportunidades respondia a consultas vindas de Florença e de outras cidades sobre problemas artísticos, foi a de organizar o funeral de Michelangelo. Este acontecimento opôs sobretudo os pintores e escultores que disputavam



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Palestra transcrita de William Kentridge, impressa e fixada na parede.

Ler de pé, fazer anotações, caminhar, pensar, elaborar. A leitura estabelecida dos textos das seis palestras dispostas lado a lado, possibilitou o entendimento dos modos com que esse artista faz a conexão entre o mundo exterior ao ateliê e seu funcionamento interno.

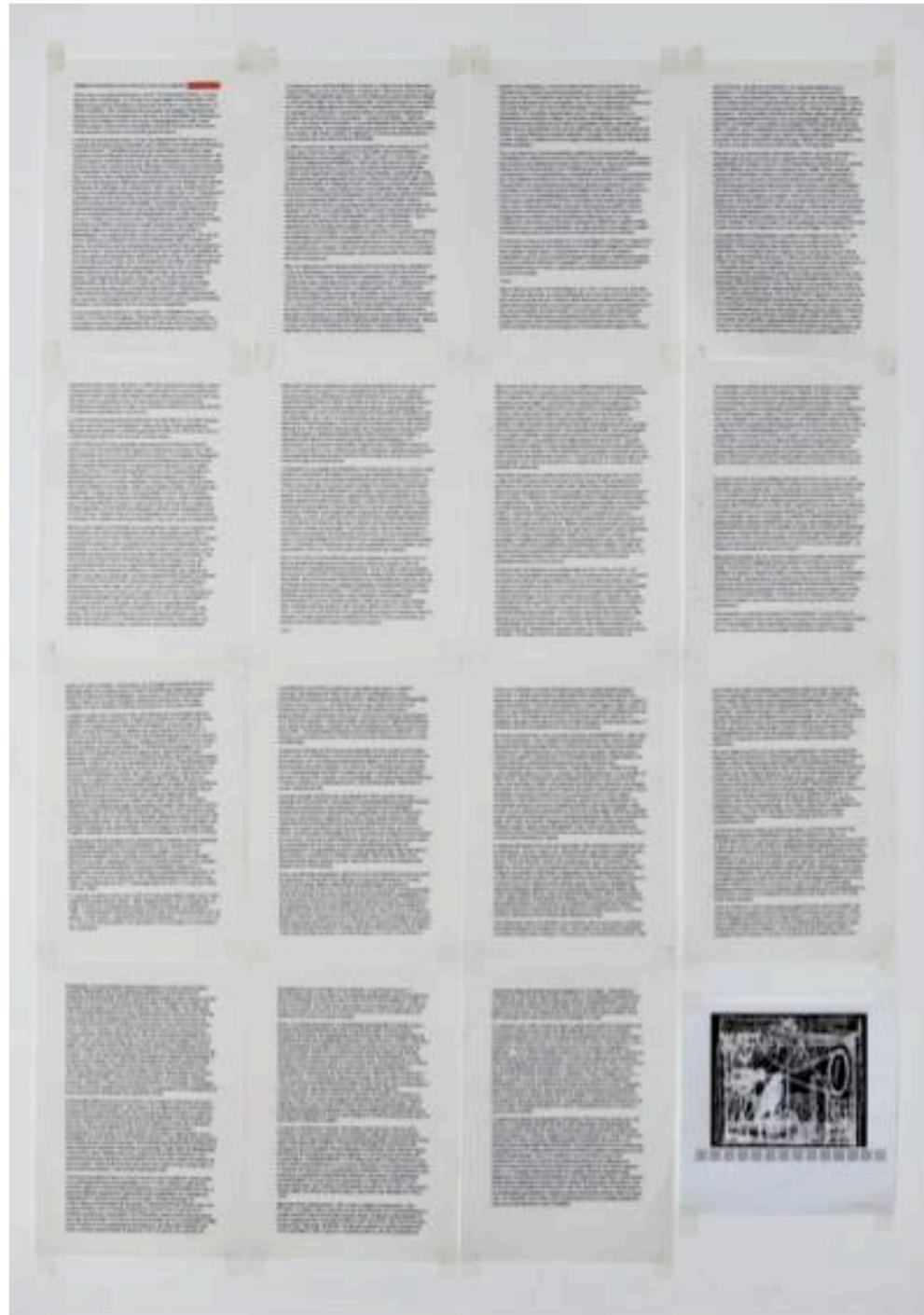
Cada caminhada foi transformando-me em observador desejoso, mas desapontado em certa medida com o que sempre falta, com as lacunas, os espaços-entre, o lugar das perguntas. Fui vendo o que faltava, o que não fazia sentido, o que necessitava ser perguntado, e isso estava ali diante dos meus olhos no ateliê. Na palestra *Epistemologia da prática: a vida no ateliê*, ao falar das conversas consigo mesmo durante a execução de um desenho, Kentridge nos apresenta seus conflitos internos expressados através de um diálogo consigo e o mundo historiado da tradição:

o privilégio sobre o catálogo montado para a ocasião. Vincenzo Campi (1536-1591) e Raffaello Borghini (1537-1588) propunham coroar o monumento funerário projetado por Vasari com alegorias representando as quatro artes praticadas pelo então defunto: pintura, escultura, arquitetura e poesia. Vasari, contradizendo o que ele próprio dissera em seu livro, queria colocar a pintura à direita, lugar mais eminente, e a escultura à esquerda. Apesar dos protestos de Benvenuto Cellini (1500-1571), publicados em 1564, aquela disposição foi adotada, tendo a escultura sido considerada menos nobre que a pintura.

As academias de arte multiplicaram-se. Em Roma, a *Accademia de San Luca* foi aberta agrupando pintores, escultores e arquitetos. A *Accademia del Disegno* era um instituto de ensino, uma espécie de universidade artística. A mais bem organizada nesse domínio foi a instituição fundada por Ludovico Carracci (1555-1619), em Bolonha, em 1598 para ensinar pintura sob o nome de *Accademia degli Incamminati*. Ao aprovar, em 1598, sua fundação, que separava a pintura das atividades corporativas, o cardeal Montalto (1571-1623), legado do papa em Bolonha, qualificou a pintura de *nobili e virtuosa professione*. No século XVII os interesses de um estado absolutista no saber (saber é poder) fez com que se solidificasse a relação entre as academias e o Estado.

1.2 A questão da interpretação

As transformações pelas quais a arte vem passando desde o século XVIII e que trouxeram à superfície o público como participante em seu jogo, ocorreram em sintonia com o esfacelamento e a fragmentação vividas pelo homem, associadas à decadência das grandes ideias, valores e instituições ocidentais – Deus, ser, razão, sentido, verdade, totalidade, ciência, sujeito, consciência, produção, estado, revolução, família. Ao mesmo tempo, propagou-se que o máximo de desenvolvimento científico levaria a sociedades



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Palestra transcrita de William Kentridge, impressa e fixada na parede.

mais justas e harmônicas. Porém, acabou-se por fabricar fantasmas alarmantes como o da ameaça nuclear, o desastre ecológico, o terrorismo e a crise econômica.

É nesse panorama que o valor da obra de arte passou a ser determinado. De fenômeno fechado que continha uma verdade em si cujo significado se articulava no momento de sua contemplação, a obra tornou-se gradativamente um fenômeno processual e, como consequência, o público deixou de ser quem necessariamente contempla para participar ativamente do acontecimento artístico. A obra está em aberto, cabendo ao receptor, leitor ou como queiramos nos referir ao público, finalizá-la ou não. Enfim, a obra de arte não mais é vista como um representante exclusivo do momento genial da criação, uma vez que sua formatação final dependerá do universo de cada um dos leitores e, por que não dizer, autores (Barthes, 1988).

Michel Foucault (2007) localiza três feridas narcisistas na cultura ocidental que transformaram sua forma de interpretação: a ferida imposta por Copérnico (não somos mais o centro do mundo), a feita por Darwin (o homem descende do macaco) e a ferida ocasionada por Freud (a consciência nasce da inconsciência). À luz de tais feridas, o homem ocidental passa a articular sua existência. Para Foucault, Freud, Nietzsche e Karl Marx, ao proporem uma interpretação que se vira sempre para si próprio, constituíram, para nós, espelhos que nos refletem imagens cujas feridas formam o nosso narcisismo de hoje. O que vemos, nos olha.

O interesse concentra-se aqui em Nietzsche, Freud e na interpretação. Ao longo da história, o estudo da linguagem produziu a suspeita de que a imagem não diz exatamente o que diz, e sim produz outro significado mais importante, o significado que está por baixo. Este estudo produziu também a suspeita de que a linguagem rebaixa a imagem à forma propriamente verbal, mas que há muitas outras coisas que falam e que não são linguagens (como o mar, os ventos). Pode ser que haja linguagens que se articulem em formas não verbais. Pode ser que, assim, a imagem possa não ser apenas linguagem. Tais suspeitas continuam contemporâneas já que, a partir do século XIX, toda a

[Diálogo entre o Kentridge que desenha, o Kentridge que observa e o Kentridge que faz a palestra] Ele pode ver que as pernas estão curtas demais. A barriga precisa ficar mais levantada. O pescoço e os ombros... eles precisam melhorar. Você precisa de mais... o chifre está errado. Você precisa de mais dedicação, mais energia para desenhar. Apenas desenhe melhor. Endireite. Abaixei os ombros. Afaste as pernas. Sinta o peso da cabeça, o peso nos ombros. Coloque o rabo à direita. Temos dentista amanhã às 10h. Se olhar o livro, verá como fazer. Mas ele não está pronto. Não está pronto. Não estou pronto para isso. Não estou pronto. Pode se retirar? Muitos artistas mostraram como se faz um rinoceronte. Se olhar o livro, podemos mostrar como se faz um rinoceronte. Há ótimas fotografias aqui. Apenas olhe as fotografias.¹¹ (*Ibidem*)

11. Transcrição minha da legenda da palestra.

Imerso, portanto, em questões que são minhas, questões que são do mundo e, sobretudo, questões de um campo esclarecido do conhecimento, de uma formulação que se quer devedora de uma experiência imersiva, tenho a constante vigília do desenhista-fazedor, olhando sobre o meu ombro, verificando o que eu digo, e puxando minhas orelhas quando me afasto demais do ateliê ou quando as reflexões e ideias ficam distantes ou etéreas demais. Existe aqui um compromisso ético. De fato, o que esta tese deseja, é ter a mesma abertura que o desenho no ateliê, a abertura do papel limpo, esperando sua deformação; abrindo espaço, espaço seguro para a incerteza. Ou como bem aponta Kentridge, um lugar livre, o ateliê como uma zona nuclear livre.

Ler em voz alta, anotar no próprio texto as ideias e caminhar pelo ateliê em trabalho. Pé esquerdo, depois pé direito e de volta a um começo. Há algo na repetição do caminhar que é produtivo para o pensamento tornar-se uma trégua entre o artista como criador e o artista que observa. Ao final do procedimento de leitura, os textos foram reorganizados no espaço, saindo do formato painel e se condensando em uma montagem onde as folhas impressas eram fixadas ainda sobre a parede, uma sobre as outras, preservando a possibilidade de consulta constante. O fato destes textos não irem para a gaveta ou para arquivos fechados os fizeram parte ativa da pesquisa, uma vez que seguiam ali em seu novo lugar na parede.

confusão que nos rodeia pode falar-nos e estamos dispostos a descobrir seu significado. Ou, ao menos, pôr o significado para pensar.

No século XVI, a interpretação trabalhava sob a égide da semelhança. Amparadas na semelhança, as teorias do símbolo e das técnicas de interpretação fundamentavam dois tipos de conhecimento: a *cognitio*, que era o passo de uma semelhança a outra; e o *divinatio*, que constituía o conhecimento em profundidade, que ia de uma semelhança superficial a outra mais profunda.

Tais técnicas de interpretação passaram por uma espécie de hibernação decorrente do desenvolvimento do pensamento ocidental, entre os séculos XVII e XVIII, para, no século XX inaugurar um outro modelo de interpretação. Com Nietzsche e Freud, as técnicas de interpretação nos situam como intérpretes e temos que interpretarmos a partir de tais técnicas. A interpretação converteu-se numa tarefa infinita. No século XVI, os símbolos remetiam-se entre si porque a semelhança era limitada. A partir do século XIX, os símbolos encadearam-se numa rede inesgotável e infinita porque tinham uma amplitude e abertura para tanto.

O inacabado da interpretação e o fato de ser sempre fragmentada encontram-se de maneira análoga no pensamento de Nietzsche e Freud, sob a forma da negação do começo. É Nietzsche (2009) quem, em 1887, no livro *Além do bem e do mal*, afirma não haver fatos, somente interpretações. Quanto mais se avança na interpretação tanto mais há uma aproximação de uma região perigosa onde não só a interpretação vai encontrar o início do seu retrocesso, mas que vai ainda desaparecer como interpretação, podendo chegar a significar, inclusive, a desaparecimento do próprio intérprete. A existência de tal ponto absoluto de interpretação significaria, ao mesmo tempo, um ponto de ruptura. Existe, pois um caráter aberto e descoberto da interpretação.

Com Freud, através do estudo da *transferência* (desejo do analisado pelo analista), vemos como se firma a impossibilidade de análise pelo caráter problemático, que tem a relação entre o analisado e o analista. Também em

As paredes no interior do ateliê se dinamizam com os diversos outros elementos das partes do ateliê: seus lápis, seus papéis, suas tintas, a cozinha, a sala, o banho, a reserva técnica. Onde estamos? Estamos no lugar da tese, tentando analisar sua natureza e atividade, que bem pode ser caracterizada como o lugar seguro para o espaço da incerteza. Lugar de dar impulso a dúvida. Lugar de permitir “os mantras sem sentido repetidos e que as palavras tenham seu tempo. Permitir que o que comece como um capricho possa continuar”¹³ (KENTRIDGE, 2014: Epistemologia da prática: a vida no ateliê). E, assim, acreditar nisso mais do que em um ateliê de boas ideias, de coisas criadas a priori. “Entender não por convicção, mas a partir da experiência, de que do fazer físico, das imperfeições da técnica, do caminhar ruim de trás para frente, parte do mundo, de parte de nós, que não esperávamos ou não expressávamos até vê-las reveladas”¹⁴ (*ibidem*). É assim o trabalho no espaço do ateliê.

13-14. Transcrição minha da legenda da palestra.



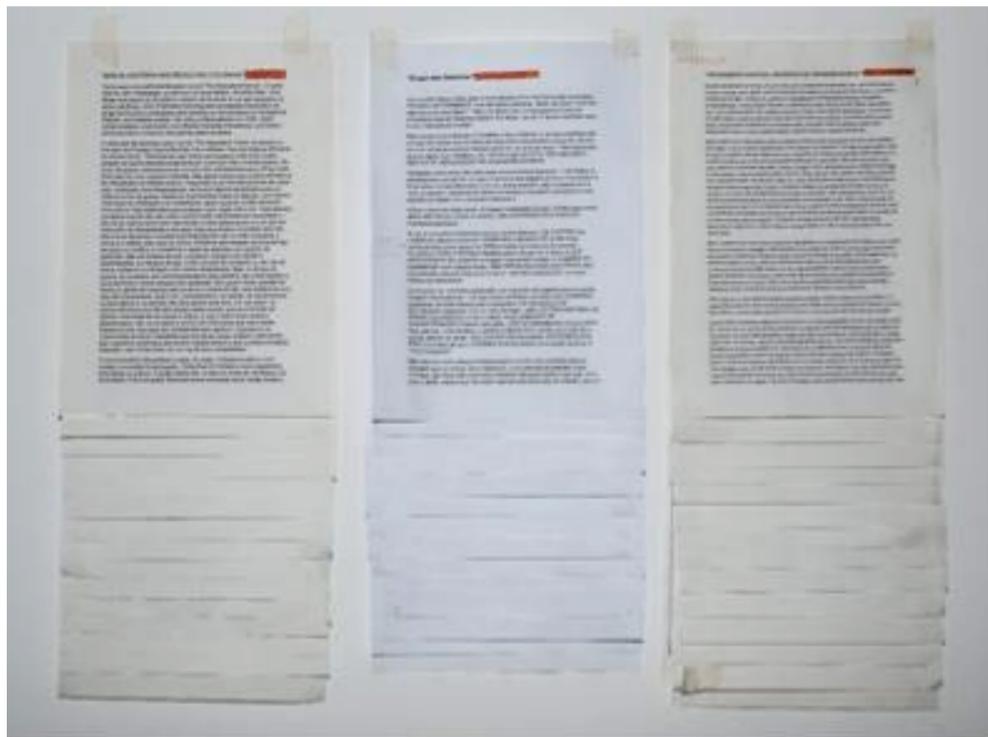
Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.

Ler de pé, alternando leitura silenciosa, caminhadas diante do texto, leitura em voz alta, caminhadas e anotações.

Nietzsche, a interpretação permanece sem acabar. Para ele, a filosofia é uma espécie de filologia sem fim que se desenrola cada vez mais e que nunca será fixada (*ibidem*). A experiência de Freud se parece bastante com a de Nietzsche. O que se afirma como problema, no ponto de ruptura da interpretação, poderia perfeitamente ser algo parecido à experiência da loucura.

Esta falta de conclusão essencial de interpretação está relacionada com outros dois princípios que, junto com os dois primeiros citados, formam o postulado da hermenêutica moderna. Primeiro: se a interpretação não pode nunca acabar, quer dizer que não há nada a interpretar. Não há nada absolutamente primário a interpretar porque, no fundo, tudo já é interpretação, onde cada símbolo em si é já a interpretação de outros símbolos. É por isso que, em Nietzsche, o intérprete é o *verdadeiro*. Não porque se vale duma verdade adormecida, mas porque pronuncia a interpretação que toda a verdade tem como função recobrir, instaurando uma realidade outra. Segundo: a interpretação encontra-se diante da obrigação de interpretar-se a si mesma até o infinito. Ao interpretar-se sempre a si mesma, não pode deixar de voltar-se sobre si mesma. Em oposição ao tempo dos símbolos que é um tempo com vencimentos e por oposição ao tempo da dialética que é linear, chega-se a um tempo de interpretação que é circular. E, no caso da história e do historiador, a circularidade é uma questão de fundo na busca da objetividade universalizante que propõe a historiografia tradicional.

A morte da interpretação é crer que há símbolos puros, originais. A vida da interpretação é, pelo contrário, crer que não há mais que interpretações e o que vemos nos olha. E é nesta região entre a loucura e a pura linguagem que se insere o pensamento de Nietzsche. A questão que aflora é a de mudança de parâmetros e a necessária adequação metodológica no campo das interpretações. De um modelo que buscava uma verdade universal e objetiva, passou-se, progressivamente, a um modelo de interpretação que, privilegiando as questões subjetivas que permeiam o universo do intérprete, faz do ato de interpretar uma espé-



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.

Textos lidos e fixados na parede em formato que possibilite consulta constante.

Dentre os métodos de trabalho que Kentridge descreve em suas palestras, está a filmagem constante de seu próprio corpo em deambulação pelo ateliê. Esse caminhar entorno do trabalho, pensando e elaborando, esse *borboletear* incerto, foi tomado por mim como matéria de trabalho ao realizar amostragem constante, através de fotografias disparadas automaticamente, da transformação do espaço. Posteriormente, como consequência, esse material foi animado por técnica de *stop motion*, comumente utilizada por Kentridge em suas animações. Uma das características exploradas por Kentridge é a possibilidade de voltar o vídeo quadro-a-quadro trazendo a sensação de que os movimentos ocorrem ao contrário.

Se a invenção da fotografia, em meados do século XIX, transformou o movimento em pedra, seu início se deu mesmo com a captação da imagem estática. Os objetos em movimento podiam ser detectados como fantasmas, per-

cie de espelhamento, pois, não existindo uma verdade interior à obra, obriga o leitor a construir uma verdade pessoal.

1.3 Questão de método

Diante da imagem, a questão hermenêutica se coloca então de imediato para o historiador (e também para o desenhista); e com ela, o tema de uma pretensa objetividade na leitura da obra de arte, bem como o da constituição de um método que permita tal feito. Etimologicamente, a palavra método vem do grego *methodos*, composta de meta: através de, por meio de, e de *hodos*: via, caminho. Servir-se de um método é, portanto, antes de tudo, tentar ordenar o trajeto através do qual se possa alcançar objetivos projetados. É um conhecimento racional para adquirir, demonstrar e verificar conhecimentos.

Nas várias formulações que recebeu no correr da história da filosofia e das ciências, o método sempre teve o papel de um regulador do pensamento. Isso é, de aferidor e avaliador das ideias e teorias: guia o trabalho intelectual (produção das ideias, dos experimentos, das teorias) e avalia os resultados obtidos. Platão, por exemplo, considerava que o melhor caminho para o conhecimento verdadeiro era o que permitia ao pensamento libertar-se do conhecimento sensível (crenças, opiniões), isto é, das imagens e aparências das coisas. Em seu livro *Convite à Filosofia*, a filósofa Marilena Chauí (2001) discorre sobre o método na Antiguidade e aponta que desde Aristóteles, a filosofia considera que, ao lado de um método geral, outros métodos particulares são necessários conforme a especificidade do objeto a ser conhecido. Em certos períodos da história da filosofia e das ciências, chegou-se a pensar num método único que ofereceria os mesmos princípios e as mesmas regras para todos os campos do conhecimento. Para Galileu, tal método seria o matemático pois dizia ele: "*a Natureza é um livro escrito em caracteres matemáticos*" (GALILEU *apud* CHAÚÍ, 2001: 159). Descartes propunha uma *mathesis universalis*

turbações nos sólidos ao fundo da cena. O desenvolvimento da fotografia com o cinema tornou possível o exame desse tempo congelado. O que era filmado num rolo poderia ser repetido várias vezes, congelado novamente. Era possível ver as instâncias do movimento, vê-lo de várias formas. O tempo passou a ser possível de ser visto de trás para frente. Kentridge (*ibidem*) explora o jogo de possíveis com a palavra e a imagem na experiência de inverter a ordem dos fatos, fazendo com que eles andem ao contrário e paralise onde for razoável. Viver, e viver a experiência de desviver o instante:

Filmei o voo de um pássaro e inverti a projeção, e pude ver como o voo começa com um primeiro recuar das pernas e uma primeira abertura desajeitada das asas. A história contida num rolo de filme pode ser olhada de trás para frente, e as ações podem retroceder às suas primeiras causas. Uma ação feita pode ser desfeita. Um corte se torna um reparo no sentido inverso. Podemos fazer um palíndromo de uma ação e sua antiação. Uma ação semi-completada, semi-anulada. Fazemos rasuras Rorschach de intenções semi-feitas, semi-retiradas. Eu começo a dizer algo e retiro, como se eu pudesse... "essedup ue es omoc"... como se eu pudesse engolir... "rilogne essedup ue es omoc"... como se eu pudesse engolir o que tivesse acabado de dizer... "rezid ed odabaca essevit ue euq o rilogne"... "oãçnetni a evit oã"... não tive a intenção... "omsem oãçnetni a evit oã". Não tive a intenção mesmo.¹⁵ (*ibidem*)

15. Transcrição minha da legenda da palestra.

É importante salientar o valor do veículo, do meio que se escolhe para viver a experiência. E essa transferência para o veículo é crucial: dar espaço para o veículo comandar, entregar-se ao jogo. Jogar, não no sentido de conhecer as regras antecipadamente e segui-las. Não uma atividade aleatória, mas uma entrega ao que a atividade provoca e sugere, e, então, seguir essas possibilidades tão assiduamente quanto possível, como seguiríamos as regras de qualquer jogo. Kentridge se entrega ao jogo, reconhece e afirma o método:

ou o conhecimento da ordem necessária das ideias, válida para todos os objetos de conhecimento. Conhecer seria ordenar e encadear em nexos contínuos as ideias referentes a um objeto. Esse seria o modo próprio do pensamento, independente de qual fosse o objeto a ser conhecido.

Entusiasmados com os desenvolvimentos da física, os filósofos e cientistas do final do século XIX julgaram que todos os campos do saber deveriam empregar o método usado pelas ciências naturais, mesmo que o objeto fosse o homem. A partir desse momento, não era tanto a ideia de ordenamento interno das ideias que levava à defesa de um único método de conhecimento, mas a ideia da causalidade ou de explicação causal de todos os fatos. Com a fenomenologia de Husserl – que se apresenta como um método de investigação que tem o propósito de apreender o fenômeno, isto é, a aparição das coisas à consciência, de uma maneira rigorosa – e com o Estruturalismo¹⁶, considera-se o método próprio, que leva em conta a natureza do objeto, a forma como o sujeito do conhecimento pode aproximar-se desse objeto e o conceito de verdade pelo qual cada esfera do conhecimento se define a si própria. Assim, considera-se o método matemático (dedutivo) próprio para objetos idealizados construídos pelo pensamento. Ao contrário, o método experimental (indutivo) é adequado às ciências naturais que observam seus objetos e realizam experimentos.

As ciências humanas têm no homem (ser histórico-cultural que produz as instituições e o sentido delas) o seu objeto. Buscam conhecer o sentido das ações humanas através dos métodos de compreensão e de interpretação das práticas, dos comportamentos, das instituições sociais e políticas, dos sentimentos, dos desejos, das transformações históricas. O método é chamado compreensivo-interpretativo porque seus objetos são as significações ou os sentidos dos comportamentos, das práticas e das instituições realizadas ou produzidas pelos seres humanos.

No caso das ciências exatas, o método é chamado axiomático. Os pontos de partida da construção do conhecimento são axiomas (pressupostos teóricos).

No caso das ciências naturais (física, química, biolo-

16. Toda abordagem de análise que define os fatos linguísticos a partir das noções saussurianas (Ferdinand Saussure) de estrutura e sistema. Cf. ESTRUTURALISMO. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1267.

Acompanhar essa provocação, descobrir as regras do jogo e dominá-lo é uma outra atividade. Eu ando para trás. Tudo bem? Eu ando pra trás. Quando inverte, minha inclinação está errada. Eu sinto, a inclinação está errada. Então, preciso de uma inclinação diferente. Ando para trás de novo, inclinando para frente, o que é muito esquisito, mas, quando a câmera vai para frente, torna-se um andar natural. Eu me inclino para frente, uma ação não natural para criar uma ilusão natural de andar para frente. Esse é o trabalho do ateliê.¹⁷ (*Ibidem*)

17. Transcrição minha da legenda da palestra.

Esse é o incessante trabalho do ateliê. Um constante fotografar, performar, revisar, voltar atrás, verificar. Tentar encontrar o que precisamos na invenção para criar, experimentar os instantes. Andar e olhar, desenhar com o corpo inclinações em diversos ângulos, testar quando avançar e quando recuar, ver como se pode pausar e avançar e, nessa performatividade, tentar encontrar a lógica de algo que começou, que se iniciou nesse processo. E é essa motricidade o que caracteriza o trabalho do ateliê. É mesmo uma série de atividades nem sempre racionais, decisões impulsionadas pela experiência repetida com assiduidade para "achar a partir da ação, da repetição da ação, quais são as regras do jogo e como jogá-lo melhor" (*ibidem*).

É preciso transformar um campo de ideias em uma realização. Dar vazão àquilo que acontece durante o aprendizado do processo, no esboçar e desfazer, no refazer constante da ideia. Esse passa a ser um novo conjunto de possibilidades que surgem enquanto realizamos as ações de forma repetida. A expansão das ideias rumo a sua materialidade.

Imaginem uma página de texto sugada para o interior da caneta, e então, temos uma caneta como uma arma carregada, com todas as possibilidades. E todo o texto é devolvido à sua potencialidade. Então, a questão da potencialidade e da sua perda, e a questão do arrependimento, tornou-se o terceiro tema, outro tema que se sobrepõe. Aqui estamos falando sobre uma confiança situada no físico. Através de materiais e técnicas físicas... desenhar, filmar, caminhar... PULE ANTES DE OLHAR. Novos pensamentos e novas ideias podem surgir. Trata-se de ser conduzido

gia, etc.), o método é denominado experimental e hipotético. Experimental porque se baseia em observações e em experimentos, tanto para formular quanto para verificar as teorias. Hipotético porque os cientistas partem de hipóteses sobre os objetos que guiam os experimentos e a avaliação dos resultados.

Na filosofia, quatro traços são comuns aos diferentes métodos filosóficos: o método é reflexivo – parte da autoanálise ou do autoconhecimento do pensamento; é crítico – investiga os fundamentos e as condições necessárias da possibilidade do conhecimento verdadeiro, da ação ética, da criação artística e da atividade política; é descritivo – descreve as estruturas internas ou essências de cada campo de objetos do conhecimento e das formas de ação humana; e é interpretativo – busca as formas da linguagem e as significações ou os sentidos dos objetos, dos fatos, das práticas e das instituições, suas origens e transformações.

A história da arte insere-se no campo das ciências humanas. Portanto, de maneira global, utiliza-se do método compreensivo-interpretativo. Porém, grupos com linhas de pensamento distintos abordam a história da arte de maneira diferenciada, complementando-se ou mesmo opondo-se frontalmente a este método.

1.4 Arte e diretrizes metodológicas

*Já que a prática é considerada um sistema significativa
estruturado como uma linguagem,
toda prática pode ser cientificamente estudada.*

Júlia Kristeva

Vivemos no mundo do Visual, num mundo das imagens e das imagens das imagens. Mas, ainda hoje, paira uma certa dúvida acerca da metodologia mais adequada para abordar as questões relativas às imagens. Os pesquisadores da arte e da história da arte apresentam vários modelos. Mas não poderiam as várias opções metodológicas ser consideradas de acordo com as problemáticas proposta? Giulio C. Argan

pelo corpo, em vez da mente simplesmente dar ordens ao corpo. Não uma ação aleatória, mas ação, ensaio, apresentação, motivados pela própria disciplina. Olhamos para alguma coisa geralmente desvalorizada... a passagem do tempo, o movimento de uma pessoa... e, no estúdio, exigimos sua desconstrução, sua destruição, sua quebra. O tempo transformou-se nas graduações marcadas e pequenas mudanças que fazemos num trecho de animação. Aprender a gramática disso na esperança que teremos ideias novas.¹⁸ (*Ibidem*)

18. Transcrição minha da legenda da palestra.

<https://vimeo.com/519746379>

Como consequência destes estudos sobre o movimento ao revés, realizei ainda, em meados de 2017, a ação de desenho *Até onde se vai andando para trás*, em que caminho de costas pela região central da cidade de Belo Horizonte, desde a rua Guaicuruz até a Praça da Liberdade.



Consequência 04: *Até onde se vai andando para trás*.

(1909-1992), em seu livro *Guia de história da arte* (1996), esclarece que os estudos modernos da história da arte (meados do século XIX até os dias de hoje) desenvolvem-se segundo algumas diretrizes metodológicas fundamentais: formalista, sociológica, semiológica ou estruturalista e, por fim, iconológica.

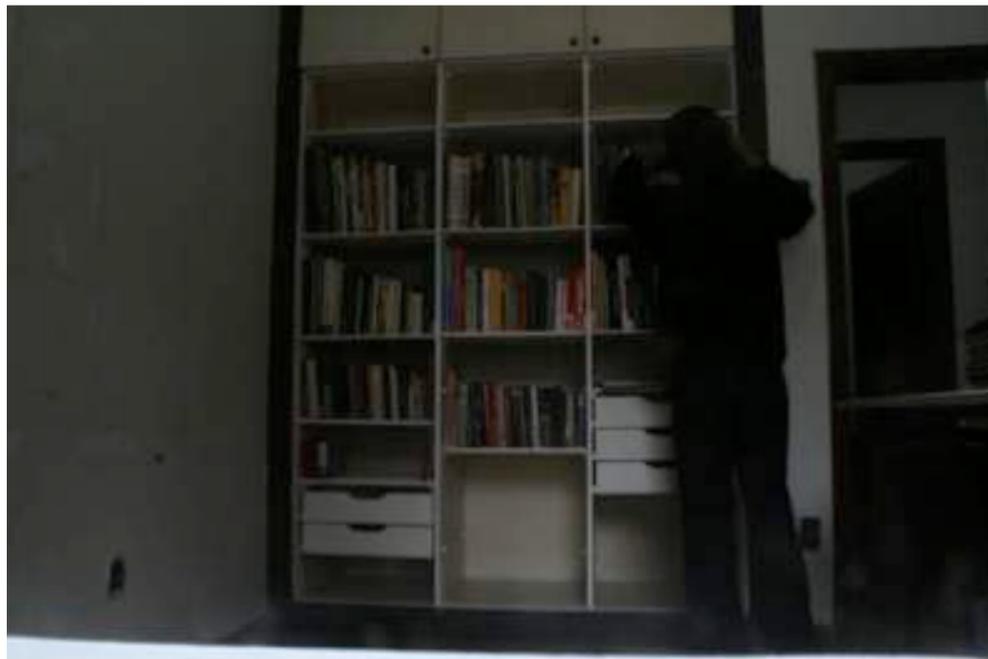
O método formalista estuda a formação da obra de arte na consciência do artista, partindo da teoria da *pura visualidade*, onde as formas têm um conteúdo significativo próprio que não é o dos temas históricos e religiosos que, de vez em quando, se comunicam. E como a representação dos temas não é puramente descritiva ou ilustrativa, mas universalizada ou idealizada, é precisamente o valor universal ou ideal dos sinais que universaliza ou idealiza a figuração. O campo da arte é, portanto, o da percepção objetiva. No plano da aplicação histórica, o seu maior expoente foi Heinrich Wölfflin. É importante aqui perceber já em Wölfflin a questão de um corpo que lê se fazendo presente, como aponta Didi-Huberman:

[...] as formas corporais podem ter caráter senão a partir do momento em que possuímos nós mesmos um corpo. Se fôssemos seres exclusivamente videntes, não teríamos do mundo corporal mais que um juízo puramente estético. Mas, enquanto homens providos de um corpo que nos permite saber o que é o peso, a contração, a força etc., acumulamos em nós mesmos as experiências que, por si só, nos tornam capazes de partilhar, de sentir o estado das formas que nos são exteriores [...]. Involuntariamente, somos nós que amamos as coisas. Há aí uma pulsão (Trieb) ancestral da humanidade. [...] emprestamos a nossa própria imagem a todos os fenômenos. (*idem*, 2015: 43)

O método sociológico tem sua origem no pensamento positivista do século XIX, tendo a primeira história social da arte sido escrita por Hippolyte Taine. Sua fundamentação parte do pressuposto de que a obra de arte se produz no interior de uma sociedade e de uma situação histórica específica, sendo o artista parte ativa da estrutura social. Sua

Onde estamos neste ponto? A repetir procedimentos já do método. Estamos no ateliê, com lápis e câmera à mão, andando para frente e para trás com o mundo, lendo e relendo a fim de encontrar conexões entre os textos lidos e as imagens que vão se construindo. São diversos níveis de tensão provocados por esses elementos. Busco pôr luz à cadeia de ações físicas e de pensamentos, para encontrar este ponto de transferência onde acontece a junção criadora, onde a ação pensa e o pensamento age, gerando *consequências*. É, por certo, um mecanismo repetível. O que era tido como natural agora torna-se consciente. Sinto e estou consciente de estar no início e na continuação de um movimento. Sempre existe algo mais que o primeiro efeito e o trabalho do ateliê é seguir esse algo mais.

Como forma de aproximação dos modos de organização do historiador Warburg, na sua biblioteca *Mnemosyne*, os livros do ateliê foram reordenados em função das questões postas em movimento pelas necessidades da tese.



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.
Ordenar a biblioteca em função das perguntas da tese.

fundamentação parte do pressuposto de que a obra de arte se produz no interior de uma sociedade e de uma situação histórica específica, sendo o artista parte ativa da estrutura social. Sua obra, como qualquer outro produto, é promovida, avaliada, utilizada. A historiografia marxista, tendo como principais pesquisadores Friedrich Antal e Arnold Hauser (e Pierre Francastel em oposição ao pensamento de Hauser), orientou a pesquisa no campo sociológico para a busca da relação entre arte e sociedade na própria estrutura da forma e na organização dos sistemas de representação.

O método estruturalista foi posto em movimento a partir do estruturalismo linguístico que se caracteriza pela relação de equivalência entre um *significante* (algo que enuncia o conceito) e um *significado* (conceito). Aproximando-nos de nosso objeto de estudo, podemos dizer que o *significado* é uma questão de conteúdo assim como o *significante* é uma questão de forma. Exemplo: cadeira; significado: móvel projetado para se assentar; significante: a palavra cadeira, a imagem de uma cadeira (desenho, fotografia, pintura, etc.), o objeto cadeira, etc. O objetivo do método é localizar aquilo a que se poderia chamar de unidade mínima constitutiva do ato artístico. Para tanto, utilizam-se do conceito universalizante do signo. Com o estudo do sinal (semiologia), pretende-se substituir a mutabilidade das interpretações pela decifração rigorosa dos signos. Uma vez que os sinais são significantes, o problema da arte estaria incluído no da comunicação, portanto ligado à linguagem. Todas as obras possuem estruturas a serem decifradas que levarão ao desvelamento de um significado dado.

Finalmente passamos a tratar, de maneira mais detalhada, do desenvolvimento da corrente metodológica denominada iconológica, cuja gênese e desenvolvimento vincula-se ao grupo de estudiosos do instituto fundado por Aby Warburg para, em seguida, apresentar a vinculação do pensamento warburgiano com a corrente de pesquisadores que propõem uma antropologia do visual, dado que postulam o esgotamento da história da arte pensada como objetos narrativos.



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.

Ordenar a biblioteca da tese sobre a mesa para permitir consultas e deslocamentos dos textos.

Para seguir a tradição de leitura apresentada por Didi-Huberman (2018), em *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*, em que o autor apresenta uma certa historiografia dos modos de organização para a leitura – que passam pela ordenação taxonômica, no chão, sobre a terra, a ordenação sobre tecidos estendidos no chão e, por fim, a ordenação sobre a mesa –, os livros com os quais a tese faria suas indagações (e os autores que as acompanhariam) foram postos à mesa para, no arranjo visual, deixarem que suas imagens suscitassem o vagar do pensamento, permitindo a articulação e o deslocamento dos conteúdos, em busca de uma ordenação provisória, o que possibilitou a construção de um esquema de trabalho: o quê ler, o quê fichar, como ordenar; localizar o que falta, produzir *consequências*.

A aproximação com os modos de trabalho em ateliê de Kentridge originou as primeiras experiências em animações feitas com papel preto recortado, de modo a formar uma figura humana em perfil (cabeça, tronco, braços, antebraços, mãos, pernas, pés). Após fazer os encaixes e costurar os pedaços de papel com linha e agulha nas articu-

2 A tradição warburguiana e a iconologia

No seu livro *Mitos, emblemas, sinais*, Carlo Ginzburg (1989) discorre, no capítulo denominado *De Warburg a Gombrich*, sobre a busca da tradição warburguiana por um método de análise de imagens nas pesquisas iconográficas. Utilizando como pretexto o aparecimento quase simultâneo dos textos de Aby Warburg, de uma seleção das conferências de Fritz Saxl (1890-1948) e do livro mais recente de Ernst Gombrich (2007), Ginzburg vai tecer comentários sobre os problemas e os métodos de Warburg e sobre o grupo de estudiosos ligados ao seu nome¹⁹, no que diz respeito ao uso dos testemunhos figurativos como fontes históricas.

A tradição warburguiana se construiu entorno do instituto fundado por Warburg em Hamburgo, posteriormente transferido para a Universidade de Londres, em função da perseguição nazista. Inicialmente, a preocupação foi a de recolher documentos relativos à transmissão da *imagerie* clássica ao mundo moderno. No entanto, com o passar do tempo, esse instituto foi se transformando num centro de pesquisa sobre a história das imagens. Warburg, um famoso estudioso de influência da tradição clássica, interessado na função da criação figurativa na vida da civilização, enfatizou, em suas pesquisas, o uso dos testemunhos figurativos como fontes históricas. Seu grande mérito como pesquisador foi intuir relações entre imagens e documentos que não eram evidentes até então, servindo-se das obras de arte e também de outros testemunhos figurativos para construir algo mais geral que poderíamos classificar como história da cultura.

O mérito de Warburg foi propor o estudo de categorias úteis à estética e à filosofia da história. Ou seja, propor uma terceira via entre os estudiosos que davam prioridade aos dados formais e aqueles que davam aos dados iconográficos. O trabalho mais significativo de Warburg diz respeito à influência das formas da Antiguidade no Renascimento e, especificamente, como o Renascimento italiano recuperou o vasto patrimônio de imagens da Antiguidade

19. Isto é, dos dois criadores da Biblioteca Warburg em Hamburgo, posteriormente transferida para Inglaterra e transformada no Instituto Warburg, e do seu atual diretor.

lações, a figura foi posta em movimento de caminhada. A cada passo, uma nova articulação do boneco era registrada através da fotografia, para posterior animação quadro-a-quadro em *stop motion*. A origem deste modo está no teatro de bonecos, em que são usadas figuras recortadas tanto como silhuetas quanto como sombras projetadas na tela. Assim foi realizada a animação *Passagens*, em que um boneco de papel articulado atravessa, correndo e dando saltos, o livro *Passagens*, de Walter Benjamin (2009). Para esse movimento foram utilizadas como imagens de referência as fotografias de movimento realizadas por Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglês conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras para captar o movimento.

Atravessar o livro em um espaço caracterizado pela lateralidade nos localiza uma questão aguda de desenho (e de extensão de pensamento): o movimento frontal tem uma flexibilidade muito limitada, enquanto que o movimento lateral, ao reduzir a massa a uma linha de itens, permite uma continuação, “**uma sensação de processo em andamento**” (KENTRIDGE, 2014: Elogio das sombras).

<https://vimeo.com/486002306>



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.

Recortar papéis e realizar animações com boneco articulado e praticar animações de movimento.

clássica. Nessa pesquisa, Warburg identificou que, durante o *Quattrocento* florentino, os artistas invariavelmente se esforçavam para representar a vida em movimento e, nessa busca, procuravam representar o movimento através de fórmulas genuinamente Antigas, utilizando a expressão física ou psíquica de maneira intensificada, observando o estilo clássico. A essa *mímica intensificada* Warburg chamou de *Pathosformeln*.

Apesar das imagens apresentarem tal característica, assumiam um significado diferente, de tal modo que não se pode certamente dizer que as *Vênus* de Botticelli (1445-1510), de Giorgione (c.1477-1510) ou de Cranach (1472-1553) sejam imitações ou cópias das *Vênus* clássicas. E, talvez o mais importante para Warburg, a adoção das *Pathosformeln* da Antiguidade por parte dos artistas do Renascimento implicasse em uma ruptura não só com o modelo artístico vigente mas com toda a mentalidade medieval. Ou seja, a adoção dessas *Pathosformeln* seria não apenas uma solução de problemas meramente formais, mas sintoma da orientação emocional transformada de toda uma sociedade.

O objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer suas gêneses e os seus significados; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para reconstrução histórica. Apesar do objetivo duplo, seus interesses mais verdadeiros estavam direcionados à compreensão de uma situação histórica com base em fontes figurativas e documentais. Warburg defendia uma história da arte que desembocasse na teoria da cultura, recusando qualquer leitura “impressionista”, estetizante (e também puramente estética) das obras de arte. Não interessavam a ele questões estéticas sobre uma pintura, mas quais determinadas relações culturais aquela pintura poderia testemunhar.

O método warburgiano buscava a concretude e a precisão filológica, recusando pressupostos e generalizações teóricas abstratas, a partir de uma postura interdiscipli-

Seguindo a mesma lógica de fixar os textos e outros documentos nas paredes do ateliê para leitura, as páginas do livro *De como não fui Ministro d'Estado* (KENTRIDGE, 2012a) foram fotocopiadas e instaladas. Isto possibilitou a entrada física, de corpo inteiro (o texto afixado na parede ocupou uma área de cerca de 2,20 x 3 m), no interior do livro para ver os vários desenhos realizados pelo artista que convidei para caminhar comigo durante a tese.

Assim, diante da imagem do livro aberto, foi possível localizar o *borboletear* incessante da figura que caminha de um lado ao outro mas nunca atravessa o centro do livro, restando sempre à página direita. É, seguramente, o sujeito da dúvida. A edição utilizada de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicada pelo Clube do Livro, em São Paulo, em 1946. Nas páginas esquerdas vemos inscritas as seguintes frases: O caso provável (p. 188), De como não fui ministro D'Estado (p. 177), Desconsolação (p. 181), Cincoenta anos (p. 179), Do trapézio e outras cousas (p. 186), O autor hesita (p. 15), Contanto Que... (p. 186), fim (p. 191). O sistema de numeração é duplo e dúbio, uma vez que temos os números dos 80 desenhos em vermelho, abaixo de cada página direita, como uma numeração sequencial; e a numeração alternada das páginas em que os desenhos foram realizados, essas escolhidas pelo autor. Nem todas as páginas do livro de Machado de Assis foram desenhadas por Kentridge.

No DVD²⁰, que acompanha o livro *De como não fui Ministro d'Estado* (KENTRIDGE, 2012a), contam-se os mesmos 80 desenhos em carvão e giz branco do autor caminhando com as mãos no bolso de um lado para outro da página da direita. Há um constante som do rolo de filme sendo exibido por um projetor cinematográfico. Na página da esquerda aparecem as seguintes frases, em caixa alta, alternando-se entre títulos dos capítulos do livro de Machado de Assis e frases do próprio Kentridge (estas transcritas aqui em vermelho): AO LEITOR, POEMAS QUE EU CONHECIA, A LUA, A LUA, A LUA, COMTANTO QUE..., ESTA MANHÃ EU ESTIVE AQUI, DO TRAPÉZIO E OUTRAS COUSAS, O AUTOR HESITA, RAZÃO CONTRA SANDICE, REFLEXÃO CORDIAL, PRECISANDO DEIXAR IR, QUERENDO SEGURAR, O SENÃO

20. Concebido por ocasião da exposição *Fortuna*, realizada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Exposição ocorrida entre outubro de 2012 e novembro de 2013.

nar que rompesse com as separações acadêmicas ou simplesmente ditadas pela tradição. Apesar de ter realizado uma boa produção teórica, Warburg não resolveu o problema do método de análise de imagens porque seu método não tinha caráter sistemático e era pouco objetivo.

Essa incompletude motivou e permitiu outros pesquisadores a continuarem seus estudos e desenvolverem o seu método. Entre eles, Saxl, um dos estudiosos do instituto que seguiu a trilha de Warburg, intencionava privilegiar a análise iconográfica até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral. Saxl partiu do pressuposto de que as obras de arte, mesmo as menos importantes, forneceriam uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis sem mediações (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida efetiva de uma época talvez remota. De acordo com Ginzburg (*ibidem*: 51), o método de Saxl não restringiu as análises às obras de arte, mas considerou como fontes primárias também aquelas obras de menor importância como os folhetos e *pamphlets* de propaganda. Dentro da sua metodologia, essa postura se justificava, já que o que ele procurava numa obra iconográfica não era necessariamente algo de caráter estético, mas o testemunho de determinadas relações culturais.

Ao comentar Saxl, Ginzburg critica a maneira como ele passa dos dados iconográficos para a compreensão histórica geral. Segundo Ginzburg (*ibidem*: 55), Saxl não consegue atingir seus objetivos porque define como seu propósito aproximar-se de problemas históricos com os instrumentos oferecidos pela história da arte, isto é, utilizando como fontes gravuras e pinturas, independentemente da sua qualidade artística. Entretanto, o que acaba definindo as suas análises são comentários de fontes secundárias, textos escritos. Para Ginzburg, o fim dessas análises de Saxl é evidente: sair dos limites estreitos de uma *leitura* puramente formalista e considerar a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (*sui generis*, bem entendido) aos acontecimentos da história circundante.

Entretanto, o método de Saxl (utilização de imagens como fontes primárias) é arbitrário, e legitimado apenas pe-



Epistemologia da prática: o método e pesquisa no ateliê.

Afixar livro-obra de referência para ver as imagens das páginas, seus textos e seus desenhos.

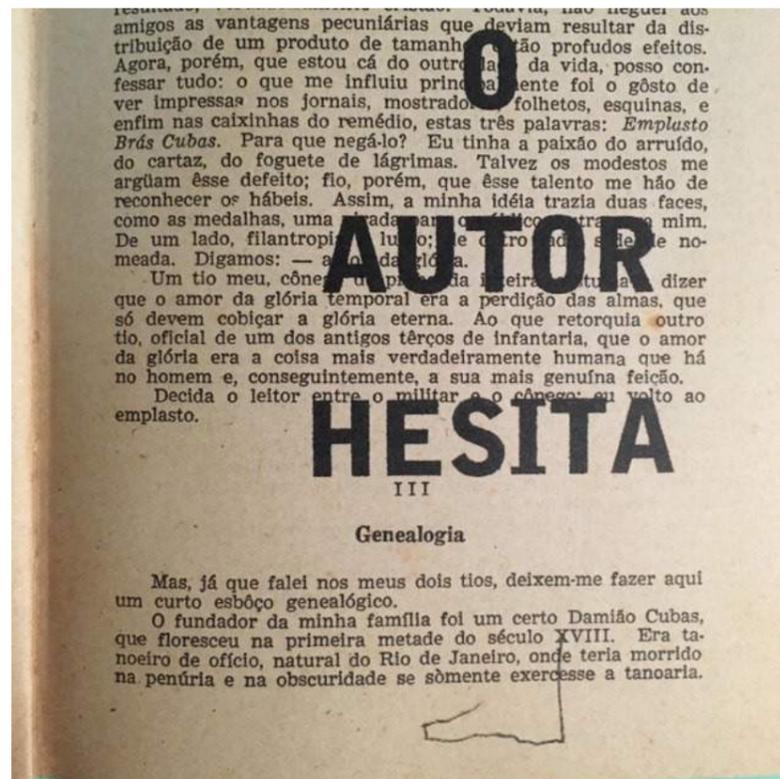
la presença, ou não, de outros tipos de documentos, introduzidos sub-repticiamente. Saxl acaba se desviando para uma leitura fisiognomônica (leitura das expressões faciais e corporais das figuras) dos documentos figurados e lê o que o historiador já sabe, ou crê saber, por outras vias, caindo numa circularidade de interpretação.

Tentando fugir dessa circularidade, Irvin Panofsky, outro pesquisador vinculado ao Instituto Warburg, admite a impossibilidade, em muitos casos, de uma pesquisa puramente iconográfica conseguir uma reconstrução histórica geral. Pois, mesmo na descrição mais elementar de uma pintura, afirma Ginzburg (*ibidem*: 65), unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais. Juntamente com Saxl, Panofsky deu um caráter científico às análises de Warburg e sistematizou o método iconológico. Após admitir a impossibilidade de uma descrição *puramente formal*, Panofsky tenta driblar a ambiguidade inerente a qualquer figuração, criando o nível iconológico de análise, a *camada da essência*. Este nível mais profundo de pesquisa revela a maneira pela qual, sob condições históricas variantes, as tendências essenciais da mente humana foram expressas através de temas e conceitos específicos. Segundo seu método iconológico, as pesquisas deveriam se concentrar na análise de três camadas da imagem: a pré-iconográfica – que remete a meras experiências sensíveis –, a camada iconográfica – que remete a determinados conhecimentos literários –, e uma terceira camada, a mais importante, a camada *iconológica*, onde se localizaria a involuntária e inconsciente auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural.

Em seu livro, *Significado nas artes visuais*, Panofsky (1991) distingue iconografia de iconologia. Iconografia tem seu sufixo vindo do verbo grego *graphein*, escrever. Assim sendo, implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens. É um estudo que nos informa, por exemplo, quando e onde temas específicos fo-

DO LIVRO, **PASSOS EM SEGUNDA MÃO, O PRISIONEIRO NO LIVRO, QUE ESCAPOU A ARISTÓTELES, A PROPÓSITO DE BOTAS, QUER ENTRAR NA DANÇA?, NÃO, E?, O CHEIRO DE LIVROS ANTIGOS**. No DVD não consta a frase FIM, uma vez que se deseja o efeito *looping*.

Em ambos, no livro e no filme, na página em que se lê O AUTOR HESITA, e sob esse título o número III, abaixo da palavra GENEALOGIA aparece o desenho de um pé. Somente um pé. Um resto, um início, uma pegada, o indício do que se anuncia? Uma sutileza que seguramente não escapou ao desenhista.



Página 15 do livro *De como não fui Ministro D'Estado*, de William Kentridge.

ram visualizados por quais motivos específicos. Nos diz quando e onde o Cristo crucificado usava *perizonium* ou uma veste comprida; quando e onde ele foi pregado na cruz e com quantos cravos; como vício e virtude foram representados nos diferentes séculos e ambientes, etc. Ao fazer esse trabalho, a iconografia torna-se um instrumento fundamental para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade, além de fornecer as bases necessárias para interpretações posteriores.

Para Panofsky, tais interpretações posteriores, ficam a cargo da iconologia. Se o sufixo *grafia* denota algo descritivo, o sufixo *logia* – derivado de *logos*, quer dizer, pensamento – denota algo interpretativo. Portanto, a iconologia é um método de interpretação advindo da síntese mais do que da análise.

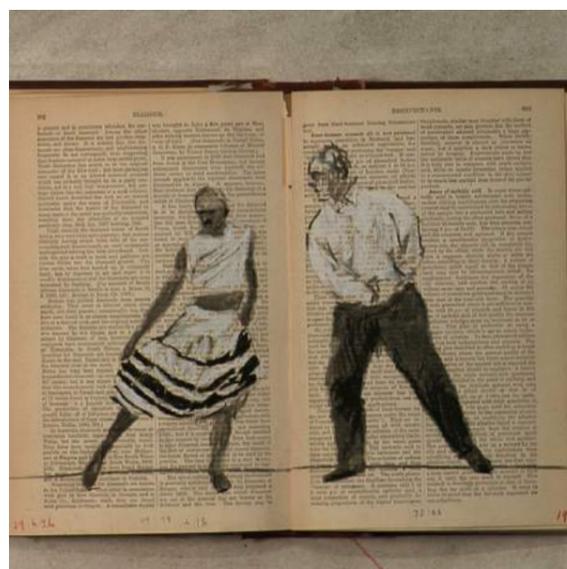
Segundo Panofsky (1991: 50), a análise iconológica é constituída de três etapas, a saber: primeiro momento, denominado pré-iconográfico ou fenomenológico, que tem como função a identificação e enumeração das formas puras reconhecidas como portadoras de significados, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. A análise formal é uma análise de motivos e combinações de motivos (composições); o segundo momento, chamado de iconográfico, diz respeito ao estatuto, ou seja, ao domínio daquilo que identificamos como imagens, estórias e alegorias. Exemplo: uma figura com uma faca representa São Bartolomeu, um grupo de figuras sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose representa a Última Ceia; o terceiro momento é identificado como *camada da essência* ou *significado intrínseco* ou *conteúdo* é dado pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Para tanto, o pesquisador deverá investigar outros documentos.

Ao conceber assim as formas puras, os motivos, as imagens, as estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, Panofsky propõe a interpretação de todos esses elementos como sendo o que, segundo

É importante perceber tais pequenas mudanças nas páginas que compõe o livro e o vídeo. É sempre um trabalho de corte e edição, a cada significado materializado. Isto é a pesquisa. Toda vez que minha listagem de palavras-forte é mexida, ou mesmo acrescentada, elas mudam o significado, embora não percam sua força como palavra. Na reordenação, na troca de uma palavra de lugar ou no acréscimo de outra, abrimos novamente a rachadura do sentido para que algum novo elemento surja, para que aconteça na pesquisa. E é o que desejo quando opero essas mudanças.



No trabalho, *De como não fui Ministro d'Estado*, como vimos, Kentridge desenha a si mesmo caminhando sobre as páginas do livro, dentro da tradição de fazer representar a si mesmo – espécie de autorretrato em movimento pensante. Esta é uma estratégia de diálogo constante consigo, com o espaço e com o livro – procedimento que adota como seu em outros desenhos. Ele desenha a si mesmo em livros, em diálogo de páginas. Ora a direita, ora a esquerda.



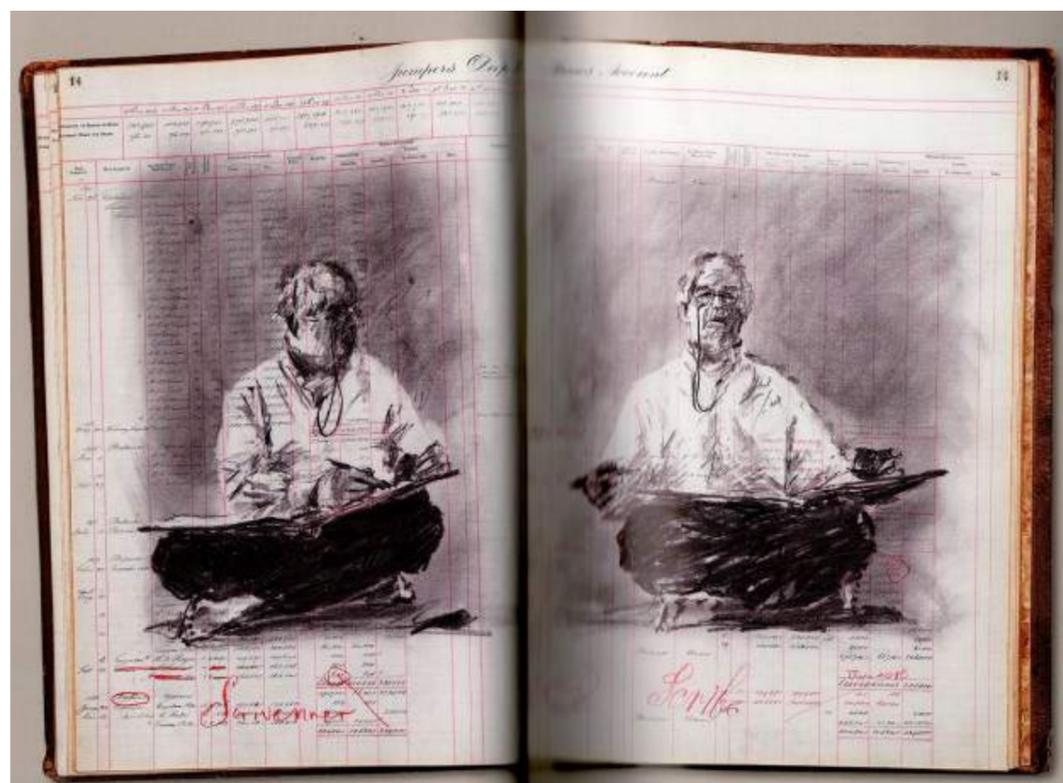
Frame do vídeo *Tango for Page Turning*, 2012-2013, de William Kentridge.

Ginzburg (*op. cit.*: 67), Ernst Cassirer chamou de valores *simbólicos*. É a história dos sintomas culturais ou símbolos em geral como quadro corretivo da interpretação iconológica. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos é objeto da iconologia.

Porém, em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. O problema que esse método de análise apresenta é a natureza *subjetiva* e *irracional* da abordagem necessária ao iconólogo para penetrar na última camada do sentido *essencial*.

Sabendo dos perigos desse apelo à intuição, Panofsky postulou um controle sobre ela a partir de "**documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade do período, do país em estudo**" (PANOFSKY *apud* GINZBURG, 1989: 69). Mesmo assim, temos que considerar que a dificuldade em usar os testemunhos figurados como fontes históricas a partir da análise do estilo não foi resolvida por Panofsky. Se, por um lado, essa forma de análise permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco de lermos em testemunhos figurativos aquilo que se apreendeu por outras vias, por outro, a irracionalidade da abordagem do iconólogo recoloca o risco da *circularidade* dos argumentos.

O austríaco Ernest Gombrich (1909-2001), 19 anos mais novo que Saxl e 43 anos mais jovem que Warburg, o toma como referência para reconsiderá-lo. Gombrich apresentou uma postura profundamente crítica em relação aos pressupostos teóricos e à metodologia utilizada pelos seguidores de Warburg. Segundo Ginzburg (*ibidem*: 71), Gombrich afirmou que a obra de Warburg não tinha caráter sistemático porque ele unira diferentes âmbitos científicos (história do estilo, sociologia, história das religiões e da literatura) para resolver problemas particulares e delimitados. A crítica que Gombrich faz a Panofsky e Saxl é centrada na maneira leviana como esses teóricos realizaram suas inter-



Frame do vídeo *Scribe*, 2010, de William Kentridge.

pretações fisiognômicas. Apesar de Gombrich se recusar a aceitar a concepção do estilo artístico predominante num período histórico como expressão de uma *personalidade coletiva* (uma espécie de *superobra* de arte executada por um *superartista*), o historiador da arte não deixou de observar que existiu um “clima mental, uma atitude que permeava sociedades e períodos históricos” (GOMBRICH *apud* GINZBURG, 1989: 78) cuja arte e artistas reagem à transformação dos *valores predominantes*. Mas alertou para o perigo das pesquisas dos nexos entre as obras de arte e a situação histórica em que elas nascem, correndo esses nexos um grande risco de caírem em *explicações* muito fáceis e genéricas.

Inicialmente, como alternativa ao que havia sido proposto por Warburg e seus seguidores, Gombrich propôs o estudo aprofundado dos dados iconográficos (dados matéricos; a imagem como objeto) como alternativa para fugir à circularidade das interpretações. Segundo ele, diferentemente dos fatos estilísticos (que ofereceriam o risco de conexões levianas entre situação histórica e fenômenos artísticos), os dados iconográficos constituiriam um elemento de mediação mais exato entre um determinado ambiente cultural, religioso e político e a obra de arte. Para ele, a obra de arte não deveria ser considerada *sintoma* nem *expressão* da personalidade do artista mas vinculada a uma mensagem particular a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto linguístico em que se situa a mensagem. Nesse método mais rigoroso proposto por Gombrich, para que a interpretação iconográfica seja verdadeiramente aceitável, é muito importante o grau de coerência interna da análise e a correspondência entre textos e imagens. O problema com esse método é que o único critério de julgamento é dado pela plausibilidade e coerência da interpretação proposta.

Como é fácil notar, esse método oferece os mesmos problemas dos anteriores: há o risco de invocar, em defesa de sua própria interpretação, textos e glosas ignorados ou ausentes ao elaborador do *programa* e, como consequência, se chegar a uma interpretação arbitrária mesmo que a-



Frame do vídeo *East Rand Proprietary Mines LTD, Central Administration*, 2010, de William Kentridge.

parentemente coerente, das pinturas em questão.

Em seu livro, *Arte e ilusão*, Gombrich (2007) procurou avançar o pensamento sobre análises iconográficas através do conceito de *esquema* (*schemata*). Segundo ele, o artista não poderia copiar a realidade assim como ela é ou como a vê já que a informação que nos chega do mundo visível é tão complexa que nenhuma figuração pode vertê-la integralmente. Isso não se deveria à subjetividade da visão, mas à riqueza da realidade. A representação da realidade seria então incompleta e impossível sem a intervenção de um *esquema* – um esquema provisório, talvez rudimentar e casual, sucessivamente modificado, ligado à cultura. Ao representarem a realidade, os artistas acabariam por responder a questões similares em cada tempo histórico e os estilos difeririam na sequência das suas articulações e no número de perguntas permitidas a que os artistas façam. Não se trata da documentação de uma experiência visual, mas da fiel construção de um modelo relacional variante historicamente de acordo com os métodos e ideias disponíveis.

Em sua concepção teórica, Gombrich acredita que os pintores nunca tiveram a *ótica natural* de um *olho inocente*. Ao contrário, como mostra a história da pintura, sua visão do mundo sempre foi determinada e mediada por aquilo que Gombrich define como *schemata*, ou seja, como diriam os semioticistas, códigos da percepção e da representação. Barthes (1990) nomeia isto por *estilo*. Este *esquema* seria constantemente corrigido e modificado pelos artistas. Para Gombrich, as transformações estilísticas ocorreriam no momento em que o artista confrontasse seu *esquema* com a natureza, conseguindo assim romper a cadeia do estilo tradicional para alcançar uma *verdade representativa* maior ou diferente. A partir dessas ideias, é evidente que a leitura de uma imagem nunca seria óbvia, na medida em que o observador se depara sempre com uma mensagem ambígua – a ambiguidade justamente porque não se tem contato direto com o real. O pesquisador é forçado a escolher dentre várias interpretações aquela que é correta. Já que em cada representação intervém um *esquema*, então é possível falar de representações mais ou menos corretas. E, dessa forma,

Kentridge desenha com mãos de desenhista seu corpo sobre o livro – esse objeto de mãos, que também tem um corpo, com volume e peso, que se lê manuseando.

A imagem das mãos que desenhavam a si mesmas sobre uma folha de papel foi realizada pelo holandês *Maurits Cornelis Escher*, em litografia, no ano de 1948, sob o título *Drawing Hands*. Ela retrata uma folha de papel a partir da qual, de pulsos que permanecem planos na página, duas mãos estão em ascensão, de frente uma para a outra, e no ato paradoxal de desenhar uma à outra.

Citamos aqui *Drawing Hands* para apontar a especificidade de uma certa categoria de mãos. Diante do livro que passamos a descrever, de imediato, somos tomados por imagens realizadas por mãos obreiras e, de forma mais específica, de uma sorte de profissões a que chamamos de trabalhos manuais. Seria mais específico ainda se localizarmos tais mãos nas profissões que prezam, historicamente, a “boa mão”, a mão hábil do escriba, do gravurista, do calígrafo, do desenhista, do pintor. São mãos que executam, mas não só. São mãos pensantes. E, embora, todo o peso da cultura ocidental valorize o trabalho intelectual em detrimento do trabalho manual, cabe aqui apontar o valor das mãos e do corpo que pensam, que não cancelam o gesto, que deixam rastros. A indispensabilidade da mão, e do corpo, para o desenho no campo da arte é o que estamos fazendo hoje.

O desenho foi paulatinamente sendo valorizado no que tem de relação com o pensamento, para que assim pudessem, os artífices, passarem à condição de artistas liberais. Talvez, esteja aqui desenhando um percurso que nos leve a um modo que proclama a condição terrena do homem, fazendo um elogio à *vida ativa*, a um campo de ação. É este pensamento e prática que influenciou artífices (pintores, escultores e arquitetos) para a reivindicação de uma independência ao regime de produção que os subordinavam. Foi mediante o desenho que eles passaram a reivindicar o direito de serem considerados trabalhadores livres. O dilema histórico é entre artes liberais e artes servis: pensadores de um lado, trabalhadores manuais do outro. O que os fundamentavam enquanto trabalhadores livres foi justamente

a objetividade fica garantida. Para isso, é necessário o conhecimento da tradição das obras de arte e o conhecimento de qual estilo de representação predominava no momento histórico em que aquela imagem foi concebida.

Seguindo essa noção, para o analista ler o mundo visível em termos de arte, devem ser mobilizadas suas lembranças e experiências de quadros vistos e testar o motivo, projetando, por tentativas, lembranças e experiências, dentro de um quadro delimitado. Com esse método de análise, Gombrich consegue restabelecer a objetividade nas análises iconográficas. Partindo de uma recusa das interpretações *expressionistas* da história da arte que estabelecem conexões imediatas (fisiognômicas) entre obras de arte e situações históricas psicológicas, Gombrich propôs que o real fosse apreendido conforme um *esquema* e que esse *esquema* variaria de acordo com o momento histórico.

Esse *esquema* é possível de ser apreendido pela análise das obras de arte. Ao sustentar essas ideias, Gombrich passa a negar uma relação direta do mundo das representações com o real. Com essa proposição, Gombrich defendia que a representação pictórica da realidade se torna possível pela existência de outras obras de arte, consequentemente, colocando como tarefa exclusiva da história da arte a reconstrução dos vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte.

Todos os quadros devem mais a outros quadros do que à observação direta. Mais uma vez, parece claro que, para Gombrich, afirmar que a arte tem uma história significa ressaltar que as várias manifestações artísticas não são expressões sem relações entre si, mas anéis de uma tradição. A partir dessas ideias, Gombrich propõe que o artista pode copiar a realidade, referindo-se unicamente a outros quadros. Talvez a tradição oriental de copiar os mestres tenha influenciado nesta concepção. Com essa postura, ele acabou por acentuar ao extremo a importância da tradição na história da arte, mostrando que a representação pictórica da realidade se torna possível pela existência de outras obras de arte, como no conceito de *familia*, em Arthur Danto. Para



Drawing Hands, 1948, Escher.

o *disegno*, fato incontestável de que a *inventio* era o real lugar de atuação do artífice, e não a execução de um objeto.

Foi na reivindicação do papel social desses artífices, por eles mesmos, enquanto intelectuais, e na sistematização de seus saberes e modos de operar que se iniciou a história da arte. Para se distanciarem dos artesões e se aproximarem dos intelectuais, os artífices, artistas em emancipação, passaram a entender como demérito o saber manual, e negavam sua condição de trabalhadores. “Tivessem reivindicado um saber do corpo que busca elaborar pensamentos justamente por estar em confronto com a matéria, nossa história seria diferente” (PORTO; MELO, 2017b).

Para Danto (2006), toda obra de arte é devedora de uma linhagem de vinculações, uma *família* que a constitui.

Consequentemente, Gombrich coloca como tarefa exclusiva da história da arte a reconstrução dos vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte. A respeito desse método, Ginzburg traz a observação crítica de Rudolf Arnheim ao considerar que o destaque à importância da tradição acaba por retirar a Gombrich a possibilidade de explicar o porquê de a arte ter uma história. De acordo com Ginzburg (*op. cit.*: 83), Arnheim considera que a história da arte está subordinada a uma história geral e propõe que a “**história da arte é precisamente a das mudanças dessas concepções de mundo**”. Para Ginzburg (*ibidem*: 84), o problema desta visão da história da arte é que acaba por se dissolver numa genérica e nebulosa “**história das concepções de mundo**”, perdendo de vista os objetos específicos da história da arte, ou seja, as pinturas, as esculturas e os edifícios. Assim, segundo Ginzburg, apesar de criticar essa visão limitada de Gombrich, Arnheim não consegue avançar na sua crítica. O problema da modificação do estilo permaneceu em aberto.

Tentando solucionar o problema metodológico da “*explicação*” histórica da objetividade das imagens, Gombrich abandona o terreno da psicologia e introduz um novo conceito: o conceito de *função*. Segundo essa abordagem, o que explicaria as transformações de estilo ao longo do tempo seriam as funções desenvolvidas pela arte numa sociedade, num determinado momento histórico. Como exemplo, ele explica/lembra que a passagem decisiva para a história da arte ilusionista (naturalista), da arte Egípcia à arte Grega, transformação decisiva no estilo, ocorre porque, no Egito, a arte era funerária, cuja função era representar situações típicas religiosas subtraídas ao fluxo temporal. Na Grécia, o surgimento de uma liberdade alhures desconhecida na narrativa dos mitos e a possibilidade, por parte dos artistas, de voltarem a atenção a aspectos transitórios da realidade provocou uma espécie de reação em cadeia que levou os escultores a representarem o corpo humano de um modo novo, não pictográfico ou esquemático. Essas repre-

Mas voltemos ao fato livro agora. Já, pois, aqui pelas mãos de Kentridge, acontece um *elogio ao livro*. Feitas raras exceções, o livro aberto não cabe em uma mão. Ele transborda a palma, e vai além. É um objeto de pares, de mãos, e não de mão. Uma segura, enquanto a outra, passa as páginas, numa cadência que dota de tempo o *acontecimento*. Como em *Drawing Hands*, de Escher, ao folhearmos o livro de Kentridge, acrescentamos nossas próprias mãos para a realização da obra. Aqui o livro e o desenho acontecem. A folhear!

Já que esta tese, que tem como propósito trabalhar o método de pesquisa do profissional desenhista, se apresenta como livro, passei a pensar, então, nas aproximações entre desenho, livro e *acontecimento*, aplicando as categorias de *acontecimento* (*pragma, tyché, telos, apodeston* e *drama*) propostas por Barthes (1990) e tomando o seu próprio texto como matéria do trabalho. Apostei em um modo de ler o texto *Sabedoria da arte* em que tomei a escrita de Barthes como uma matéria a ser redesenhada, caminhando pelo texto, sobre o texto e extraíndo dele a palavra “desenho” e a substituindo pela palavra “livro” buscando, dessa forma, especular acerca desta “sabedoria” confrontada com as questões próprias dos modos de ler o livro. Em determinados momentos me aproprio das frases de Barthes na minha escrita, completando-as, contradizendo-as ou mesmo deslocando-as de lugar para que possam problematizar as questões postas pela pergunta acerca das relações entre livro e *acontecimento*.

Trata-se de um procedimento de diálogo de escritas, mas, sobretudo, um diálogo com ações de leitura que tem nos gestos de rasgar, cortar, colar, suprimir, acrescentar enfim, gestar sem que desapareça por completo a *obra* de referência. Com esse procedimento dialogo com Barthes me apropriando de seu texto mesmo, assim como Kentridge dialoga com Machado de Assis tendo a páginas deste como suporte a ser violado. Assim como vou dialogar, nesta tese, com as páginas do livro *De como não fui Ministro d'Estado* me figurando ao lado da figuração de Kentridge. Trata-se, portanto, de um gesto de leitura que toma o trabalho de

sentenças voltaram à cena do Renascimento, com outros significados. Portanto, as grandes mudanças do gosto explicam-se, para Gombrich, pela mudança das *exigências* que, por outro lado, nunca aparecem apenas por motivos meramente estéticos.

O conceito de *função* leva Gombrich a romper o círculo mágico das pinturas que se parecem com outras pinturas ou que procuram resolver problemas formais postos por outras pinturas: a forma de uma representação não pode ser separada do seu fim e das exigências da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida. Outra noção crucial presente em seu livro *Arte e Ilusão* (GOMBRICH, 2007) é a noção de *mental set* (enfoque mental). Esse conceito provém da concepção da arte como *mensagem*, como *comunicação* e ajuda a formular o pensamento de que, junto ao aparecimento das exigências de mudança da função da arte, surgem também mudanças na postura por parte do espectador.

Segundo esse pensamento, cada cultura e cada comunicação funda-se no jogo recíproco de expectativa e observação, e a experiência da arte não se subtrai a essa regra geral. Gombrich comparou a comunicação artística ao telégrafo sem fio. No polo transmissor, temos as *exigências* feitas pela sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida; no polo receptor, temos o *mental set*, i.e, as atitudes e expectativas que influenciaram as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra. Assim, um estilo, tanto quanto uma cultura ou uma mentalidade difundida, determina um certo horizonte de experiência, uma postura mental (*mental set*) que registra todos os desvios e modificações com sensibilidade mais aguda.

Ao criticar Warburg e seus seguidores e sugerir caminhos para uma análise objetiva da imagem, Gombrich acaba por enriquecer os estudos iconográficos. A principal crítica que se faz a Gombrich é que seu reduzido interesse pela relação entre os vários aspectos da realidade histórica e os fenômenos artísticos empobreceu suas análises. Entretanto, se Gombrich não conseguiu chegar a um método de-

outros (Machado, Kentridge, Barthes) como suporte.

Diante do livro nos deparamos com a mesma questão sempre que o manuseamos: “o que está acontecendo ali?”. Lidamos com uma realidade onde algo está acontecendo. Se assim é, podemos encarar um livro como um fenômeno iniciático. O que acontece quando manuseamos um livro envolve uma ação, envolve *acontecimentos*, em analogia a Barthes (1990). O que acontece é um fato (*pragma*), um acaso (*tyché*), um fim (*telos*), uma surpresa (*apodeston*) e uma ação (*drama*). Barthes se vale do lugar do receptor, portanto do leitor, para cotejar a obra em desenho de Cy Twombly elaborando (portanto, agindo) um texto, o qual adoto como instrumento para ler o trabalho de Kentridge. Dito de outra forma, me utilizo da estrutura proposta por Barthes para, no ato de uma re-escrita, pensar os modos de organização de Kentridge (e meu) diante do desafio do livro. Eis meu gesto de leitura:

I – Fato:

O peso, a tinta, palavras impressas, o papel, a página. A materialidade do livro é um fato. A materialidade está no papel e na tinta que o imprime. Seus materiais são matéria absoluta. No livro *De como não fui Ministro d’Estado* o papel é Eurobulk 90G, a tinta é preta, vermelho e branco. Essa matéria-prima já existia anteriormente a impressão do livro. Estava lá em potência, a espera de ser esse ou outro livro. Mesmo que o sentido venha das páginas, a tinta que imprime o livro, bem como seu papel, permanecem “coisa”, substâncias cuja obstinação de “estar ali” não pode ser destruída por nenhum sentido posterior. A arte do livro pensado como obra, como é o caso do livro de Kentridge (e também desta tese, caro leitor) consiste em nos fazer ver e sentir as coisas: não as que ele representa, mas a que nos possibilita com o uso: a gramatura do papel, a tinta, a cor das imagens. Trata-se, portanto, de fazer aparecer o desenho (ali algo imaterial porque fotografado) a partir das matérias próprias do impresso. Papel e tinta é um fato (*pragma*).

A originalidade de um livro é a sua combinação, seu arranjo, sua distribuição. Podemos notar que os gestos que

finitivo, sua contribuição para o estudo da arte foi importante para a tradição wargburguiana, porque demonstrou que uma análise de imagem é um processo complexo, que não pode ser resolvido apenas com psicologia ou localizando os empréstimos realizados entre os vários pintores ou escolas pictóricas, mas devem ser analisados dados históricos, tradição artística e a forma do pensamento da sociedade.

2.1 Georges Didi-Huberman e a antropologia do visual

Além de serem vistas como ligadas a realidades culturais específicas, a uma determinada época e a um lugar determinado, as imagens igualmente apresentam inquietações sobre problemas que atravessam o tempo e o espaço e que reaparecem incessantemente. Nessa nova discussão sobre imagem, tempo, memória e história está a aproximação de Didi-Huberman a Warburg. Em Didi-Huberman²¹ e no alemão Hans Belting (nascido em 1935), pensadores da história da arte deste século preocupados com questões que são próprias deste tempo, temos uma orientação da história da arte para uma antropologia do visual que pensa o tempo de maneira não linear (não-positivista) e busca rever a noção de imagem como documento.

Warburg morreu em 1929. Entretanto, atualmente, existem diversos pesquisadores que, apesar de seguirem múltiplos caminhos (métodos), mantêm um intenso diálogo com seu pensamento. Giorgio Agamben, pensador italiano nascido em 1942, no livro *A potência do pensamento* (2015) aponta que podemos identificar três vertentes de pesquisadores. A primeira, centrada na iconografia e na história da arte, tem como referência os seguidores mais diretos de Warburg. A segunda vertente trata a imagem como índice de algo dado. E a terceira, que é ainda uma ciência sem nome, a imagem (ou obra de arte) é vista como vida, valor, em suma, um texto possível de ser pensado por uma instância interpretativa cujo território é também criação.

21. Filósofo francês nascido em 1953, historiador, curador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études en Sciences Sociales.

visam estabelecer a matéria livro como um fato, estão todos relacionados ao uso, ao manuseio do livro, seu abrir e fechar, seu transporte, armazenamento, etc. É no uso que o livro se torna *acontecimento* e esse uso deixa vestígios.

Barthes (1990) trata de matérias estruturais anteriores ao sentido e que pela manipulação do artista elas se constituem enquanto fato. É por isso que ele centraliza a descrição deste acontecimento entorno da palavra sujidade. Corpo e matéria estão atrelados. A manufatura parece ser, portanto, indispensável para tomar algo como *acontecimento* do ponto de vista do fato. Como travar essa relação em um objeto industrializado como o livro?

Guardo enorme consideração nesta tese à noção de *sujidade* aplicando-a ao desenho, submetendo-a, assim como Barthes, aos gestos do artista, do autor.

Mas é importante pensar sobre a seguinte diferença crucial: uma pintura ou um desenho foram feitos, à rigor, para serem vistos. Como não ver? Um livro, do contrário, foi feito para ser folheado. Para isto ele depende de uma disposição física e temporal do leitor. Não podemos desconsiderar as ações do leitor que são indispensáveis a dar existência ao livro. No caso de um desenho, ou uma pintura, as ações do leitor não são físicas, mas mentais.

II – Acaso

Tyché, em grego, é um *acontecimento* que ocorre por acaso. Barthes trata do efeito de acaso, embora saiba que Twombly agiu de modo consciente. Ele não desvaloriza a racionalidade. O que faz, é tomar a posição do leitor como lugar de fala e assim poder dizer sobre o que vê. Ao deitar-se sobre *tyché*, Barthes está interessado na relação entre as ações e o espaço, melhor, o que acontece no espaço que decorre de certas ações. No caso de Twombly o espaço resultante toma feições de intervalo (*rarus*). A ação “lançar” me parece própria de Twombly e não possível de ser aplicada a qualquer outra obra.

Dois movimentos e um certo estado dão conta deste efeito. Os movimentos são, primeiro, desenhar; e desenhar é um ato no qual se inscrevem simultaneamente uma deci-

O trabalho de Warburg é compreendido por Didi-Huberman como uma montagem de tempos onde a imagem dialética surge como *sintoma da memória*, cruzando criticamente o passado e o presente. O tempo, para Didi-Huberman, está no centro de todo o pensamento acerca da imagem, pois, ao estarmos diante da imagem, estamos frente ao tempo. Diante da imagem, é o tempo que nos olha.

A antropologia do visual é sintônica com os ideais warburgianos, pois existe, para Warburg, uma história da cultura. A história da arte seria uma parte das ciências da cultura. Há uma mudança de foco nessa nova formulação de história da arte, uma vez que o visual envolve mais que o artístico pois o visual tem vários domínios.

Para a história da arte tradicional, a arte é uma categoria pré-estabelecida, vigente, na qual não aparece o termo imagem. É uma história da arte e não história da imagem. Em tal modo positivista, é recorrente e instrumental o caráter documental da imagem. Tal história da arte transforma o monumento em documento que pode falar de um contexto de determinado tempo.

A preocupação com a imagem está, portanto, no cerne da historiografia de Didi-Huberman. Ele pensa a imagem como *sintoma*, o enigma da imagem. No livro *Diante da Imagem*, Didi-Huberman (2013) chama a historiografia a se colocar diante da imagem. O autor escolhe Panofsky como contra-modelo, pois Panofsky busca um saber definitivo, revelador do que contém a imagem. Porém, existe uma incompletude constitucional da imagem, uma perturbação da imagem, um não-saber, uma ausência de controle. Aqui então, caberia a pergunta: seria hoje possível fazer história da arte como propunha Panofsky?

Para Didi-Huberman, a iconologia é necessária, mas não esgota; não é totalmente satisfatória, na medida em que olha para a imagem como fonte de informação (tal artista, sofrendo tal influência, etc.). Seria, portanto, um método não dialético. O historiador “tradicional” escolhe imagens consagradas, valorizadas pela permanência, pela duração no tempo linear (poucos e poucas obras nos reúne entorno

são inicial e uma indeterminação final: ao desenhar elaboro uma hipótese, sei o que faço, mas não sei o resultado do que produzo. E é este o *acontecimento* seguinte, aquele que afeta o leitor e diz respeito às possíveis interpretações de uma obra; segundo (e esse aspecto é uma consequência do primeiro), uma aparência de composição. Em um livro, seus elementos estão separados uns dos outros pelo tempo. É uma questão de tempo passar de uma página a outra. Nisto o livro tem uma afinidade com a pintura oriental ao utilizar um recurso frequente de misturar escrita e imagem. Mesmo quando cheio, o livro mantém ontologicamente um diálogo entre espaços, uma vez que está organizado por páginas, soltas, ou não.

III – Fim:

Pensemos, no caso do livro como obra de arte, o problema da figuração e significação. E sabemos, como mesmo aponta Barthes (2003) que as palavras, assim como as imagens, figuram. Em arte, os problemas linguísticos nunca estão resolvidos: a linguagem volta sempre a debruçar-se sobre si mesma. O sentido agarra-se ao homem: mesmo quando ele quer negá-lo ou ir além dele, acaba por produzir o próprio sentido. Se tantos homens, independente de questões culturais têm a impressão de não entenderem uma obra é porque eles querem um sentido, e esse livro incomum (estranho, aberto, como é próprio da obra de arte) não lhes dá nenhum em específico.

Ao dar um título a uma obra, ele oferece a atração de um sentido aos que dele necessitam. Pensemos nos títulos *De como não fui Ministro d'Estado*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Sabedoria da arte*. Mas se pensamos na abertura de um livro-obra, uma analogia direta ao livro que se abre, o que encontramos no título já é próprio do *acontecimento*. Em outras palavras, o espectador tem uma sugestão de vinda da ordem das palavras. Enfim, o *acontecimento* fim não acontece na obra, mas no leitor, quando em embate com a obra. O leitor busca uma finalidade para aquilo que vê.

E é pensando no leitor que o livro de Kentridge se

delas). De certa maneira, tal historiografia corre o risco de criar uma circularidade. Ou seja, buscar documentos cuja finalidade seriam comprovar uma tese do próprio historiador e ter um território muito reduzido de imagens/obras com as quais trabalha.

Historiadores da antropologia do visual tentam ampliar os modos de compreensão da história, criando para as obras uma temporalidade de maior abrangência, não as reduzindo a uma categoria sociológica e linear. O visual age, nos impacta numa dimensão antropológica já que envolve o corpo (percepção e sentido, portanto). O corpo é o produtor da imagem. É o corpo que processa a imagem. (Abro aqui um parêntese para fazer referência ao livro *De como não fui ministro d'Estado*, de Kentridge (2012), nosso *corpus empiricus*, e pôr luz ao uso do próprio corpo do artista que caminha no espaço, pensando – sobre esse dado lançaremos hipóteses: caminhar, flunar, *borboletear* como método.)

O historiador da antropologia do visual pergunta: o que é uma imagem? Exige, portanto, a elaboração de uma teoria. Aqui se enquadraria também o modo de Roland Barthes (1990) ler Cy Twombly, elaborando uma teoria. Mas, se não existe uma definição universal sobre imagem, como fazer? Para Hans Belting (2014), a resposta para o que é uma imagem passa por uma análise do que as imagens fazem. As imagens agem, além de serem. E agem sobre um corpo. O ser da imagem exige sua percepção. Tal ser existe no seu agir (da imagem). Assim, o ser seria a própria percepção, o ser percebido.

Diante da imagem, Didi-Huberman propõe o conceito de *sintoma* (conceito advindo da clínica), advindo de Freud e da psicanálise, buscando introduzir tal terminologia crítica para aplicação no universo da arte. Para Didi-Huberman, *sintoma* não é um símbolo. É tudo menos uma completude, visto que aponta para processos na imagem que escapam ao controle do autor. Sendo assim, o historiador passa a ter que olhar as imagens não mais como documentos, mas como *sintoma*. Tais *sintomas* podem vir a constituir, portanto, uma espécie de não-saber, exigindo a necessidade paradoxal de teorização de um não-saber.

elabora. Ele é vídeo, ele é *flipbook*, é desenho. Tudo isso contido no livro. Num primeiro momento, o título, de certa maneira, acessa ao conteúdo. Em *De como não fui Ministro d'Estado*, o título alude ao personagem Brás Cubas que deambula pelo livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dialogando a cada tanto com seu leitor. Mas ao deixar passar as páginas o leitor vê a imagem em desenho do próprio Kenridge, o autor, caminhando sobre páginas de uma edição do livro de Machado de Assis.

O que o livro de Kenridge produz (seu *telos*) com seus 82 desenhos em sequência é um "efeito". O efeito do movimento. Ao passar as páginas para frente ou para trás a imagem da caminhada se realiza, dando ao leitor a possibilidade de fazer acontecer em tempos distintos, mais lento ou mais acelerado, o movimento de caminhar.

IV – Surpresa:

O que *acontece* no livro de Kenridge? Uma espécie de efeito. Esse efeito introduz em um *acontecimento* uma surpresa (*apodeston*). A surpresa de ter conseguido realizar, através do manuseio do livro pelo leitor, de uma sensação de movimento. Esse desvio para o sensório é tratado por Barthes como um *acontecimento* da ordem as surpresa.

O efeito do movimento dos desenhos no *flipbook* de Kenridge é iniciado com o passar das páginas, dinamizado pelo gesto de acelerar ou ralentar o tempo com as mãos. Eis a surpresa de ver os desenhos em sua individualidade estática ganhar vida ao serem manuseados, possibilitando o acesso a uma narrativa proposta pelo trabalho do livro.

V – Ação:

Segundo Barthes (1990: 171), drama, em grego, está etimologicamente ligado à ideia de "fazer". Os sujeitos que experimentam o livro são diversos e o tipo de conhecimento que eles possuem anteriormente, diante do objeto, depende de que tipo de sujeito eles são. Naturalmente, todos esses sujeitos podem ter experiências distintas diante de um livro. São os leitores, portanto, que fazem o livro *acontecer*. Estão diante do proposto por quem escreve, desenha, mas são

2.2 Aby Warburg e uma história do *pathos*

Pôr em movimento, abrir e multiplicar são estratégias que fazem com que o pensamento de Warburg não simplifique em nada a vida dos historiadores da arte em suas tarefas com a imagem. Ao contrário, ele criou uma tensão que fez com que sua obra efervescesse as discussões em torno da questão do que pode uma imagem. *Imagem e movimento* foi a primeira obra de Warburg (MICHAUD, 2013) a ser traduzida para o francês. Seus centros de interesse vão da querela bizantina das imagens, passando pelo paganismo do século XVI, chegando ao cinema contemporâneo.

No livro *Falenas*, Didi-Huberman (2015) aponta que os franceses, discípulos de Henri Focillon (1881-1943), manifestaram certa alegria ao aspecto problemático do pensamento warburgiano. André Castel, dentre outros, teria já articulado noções teóricas abordadas por Warburg sem ter se referido ao mesmo. Outrossim, o interesse pelos fenômenos teóricos manifestado no âmbito estruturalista polarizou-se em torno do pensamento mais sistemático, portanto à primeira vista mais operativo, de Panofsky. Didi-Huberman afirma que Warburg é o real fundador da disciplina iconológica, embora Panofsky tenha ficado com os méritos. Cabe aqui já uma pergunta: por que o pensamento do homem que falava com as borboletas não fora afirmado?

Também teríamos herdado, diante da obra de Warburg, uma situação paradoxal. Ele pôs a história da arte em movimento em um sentido incontestável: o de ter sido o fundador moderno de uma disciplina nomeada iconologia. O fato de que essa obra tenha sido tardiamente traduzida em inglês, idioma em que se produz hoje a maior parte dos trabalhos de tal disciplina, nos traz a suspeita de que a palavra iconologia deixou de significar, após Panofsky, num contexto anglo-saxônico de história social da arte, o que significava para Warburg num contexto germânico de *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura). Não há dúvida de que Warburg inspira, a todo historiador da arte, o respeito devido aos fundadores de disciplinas. Porém, como aponta

eles que fazem o livro *acontecer* a partir de suas ações de leitura. Pensemos em *De como não fui Ministro d'Estado* e seus modos de uso dinamizados pelo passar das páginas.

Ao pensar nessas aproximações entre desenho, livro e *acontecimento* aplicando as categorias de *pragma*, *tyché*, *telos*, *apodeston* e drama propostas por Barthes, buscando cruzar tais noções com a bibliografia desta tese, posso fazer algumas considerações, ainda que não conclusivas:

Em Barthes (1990) o *acontecimento* é sempre passado, um evento que aconteceu e que é restituído a cada leitura de um desenho. E essa é a diferença entre a teoria da fotografia proposta por Barthes (1984), centrada no índice e na verdade, e esta do *acontecimento*.

No caso da "iconologia do intervalo", proposta por Didi-Huberman (2013), o *acontecimento* ocorre igualmente durante a leitura, e é bom lembrar que a leitura do livro *De como não fui Ministro d'Estado* está diretamente ligado a uma dinâmica de tempo. O *acontecimento* é novo e prospectivo, e pode ou não ocorrer, dependendo do receptor (que pode ser o artista, ou o público). É um acaso.

Para que o livro seja considerado como *acontecimento* ele deve estar centrado na noção da "iconologia do intervalo" e que o leitor deve ser ao mesmo tempo produtor. A estrutura do livro muda. Ao leitor é dada a possibilidade de editar o material que a ele é entregue, como nos aponta Barthes (1988) em *A morte do autor*.



Caminhar entre os corredores de bibliotecas, de livrarias, de feiras de livro é um hábito que nutro desde os tempos anteriores a graduação. Hábito já constituído na adolescência de secundarista propenso a literatura, a história e a fotografia. Colecionava livros, em geral, livros que me pareciam como que encontrados. Assim encontrei Dom Quixote, assim encontrei a *Ilíada*, assim encontrei as obras completas de

Didi-Huberman (2015), o respeito e a reverência não são suficientes para conceber um assentimento de seus fundamentos primeiros. De modo constante, a invenção de Warburg estaria por repensar-se, por retrabalhar-se no seu próprio movimento.

O que em Warburg tranquiliza os historiadores são seus dados positivos da erudição, as fontes textuais, os arquivos. Mas, todo esse material retém-nos menos do que o movimento – o movimento pensado ao mesmo tempo como objeto e como método (caminhar, flunar, *borboletear*), como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como desejo do próprio saber que, sobre isso, pretende sempre dizer alguma coisa.

Afim de pôr a história da arte em movimento, os modos de Warburg tiveram que passar pela experiência, pela prova desse esforço. Exceder o quadro epistemológico da disciplina tradicional seria chegar a um mundo aberto de relações múltiplas, inauditas, mesmo perigosas de experimentar. Como aponta Didi-Huberman (*ibidem*: 99) acerca da viagem que Warburg empreendeu ao Novo México em 1895: "a ninfa com a serpente, a pintura com a dança, a Florença dos Medici com o Novo México índio (passado histórico, origem no presente)". Há no excesso, claro, algo da ordem do perigo, algo da ordem do *sintoma*. Surge então um perigo para a história em si mesma, para sua prática como para seus modelos de temporalidade porque o sintoma difrata²² a história, desmontando-a em certo sentido.

Warburg pôde montar em sua *Mnemosyne*, e de um modo decisivo, Giotto (1267-1337) com Ghirlandaio (1449-1494). Inventar uma montagem era, nos dizeres de Didi-Huberman (*ibidem*: 99), "renunciar a matrizes de inteligibilidade, quebrar garantias seculares". Era criar, com esse movimento, com esse novo andamento do saber, uma possibilidade de vertigem que Saxl, assistente de Warburg, tão bem soube prolongar. A imagem não é o campo de um saber fechado. Pelo contrário, é um campo aberto e fervilhante. Não seria sequer um *campo de saber* como qualquer outro. A imagem seria, portanto, um movimento que requisita as dimensões antropológicas do *ser* e do *tempo*. Daí a impor-

22. Passagem de uma onda pela borda de uma barreira ou através de uma abertura provocando, em geral, um alargamento do comprimento de onda e interferência das frentes de onda que criam regiões de maior ou menor intensidade. Em física clássica, o fenômeno da difração é descrito como uma aparente flexão das ondas em volta de pequenos obstáculos e também como o espalhamento ou alargamento das ondas após atravessar orifícios ou fendas. Cf. DIFRAÇÃO. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1039.

Freud, o dicionário Houais da língua portuguesa, um livro de poemas de Julio Cortázar, *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke e tantos outros. E foi assim, caminhando em uma feira de livros na Universidade Federal de Minas Gerais, buscando alguns livros que precisava para me auxiliar na tese, que acabei por me encantar por uma caixa imponente contendo as partituras completas da obra para orquestra do mestre Pixinguinha. Comprei, sem me perguntar para quê, uma vez que os conhecimentos rudimentares de clarineta e piano que tenho seriam insuficientes para executar aquelas composições. Mas, claro, quase óbvio ainda que sem saber, acabara de encontrar um suporte que serviria aos propósitos de diálogo com as ideias de animação que vinha trabalhando.

Realizar uma animação sobre livros em que o personagem atravessasse a página, passando da página direita para a esquerda e vice-versa, se confrontando com a costura central do livro foi o que motivou a construção do projeto *Realizações em desenho e movimento*. No livro de Kentridge, o personagem que caminha o faz somente na página direita do livro. No projeto, foi convidado um grupo de quatro alunos de desenho da Escola Guignard/UEMG, uma dançarina, uma pianista, um fotógrafo e um especialista em captação e edição de som para, juntos, construirmos um roteiro e animar, com técnicas tradicionais de desenho (grafite, lápis de cor, carvão e monotipia), as obras completas para partitura do mestre Pixinguinha. Tais artistas passaram a frequentar quinzenalmente o ateliê, onde, além de assistirem as palestras de Kentridge bem como livros e reportagens, discutiam e apresentavam soluções às várias questões postas. As paredes com os textos da tese, bem como seus livros, puderam ser visitadas, construindo desta forma, um meio de apresentar o método com o qual estávamos trabalhando e utilizarmos os seus preceitos: ler os documentos (filologia), transitar pelas imagens (iconologia), caminhar, parar, pensar, propor, errar, especular, desenhar, formular hipóteses. O trabalho da tese trouxe, portanto, outras realidades para seus propósitos, e assim acabou por estabelecer relações com o mundo lá fora.

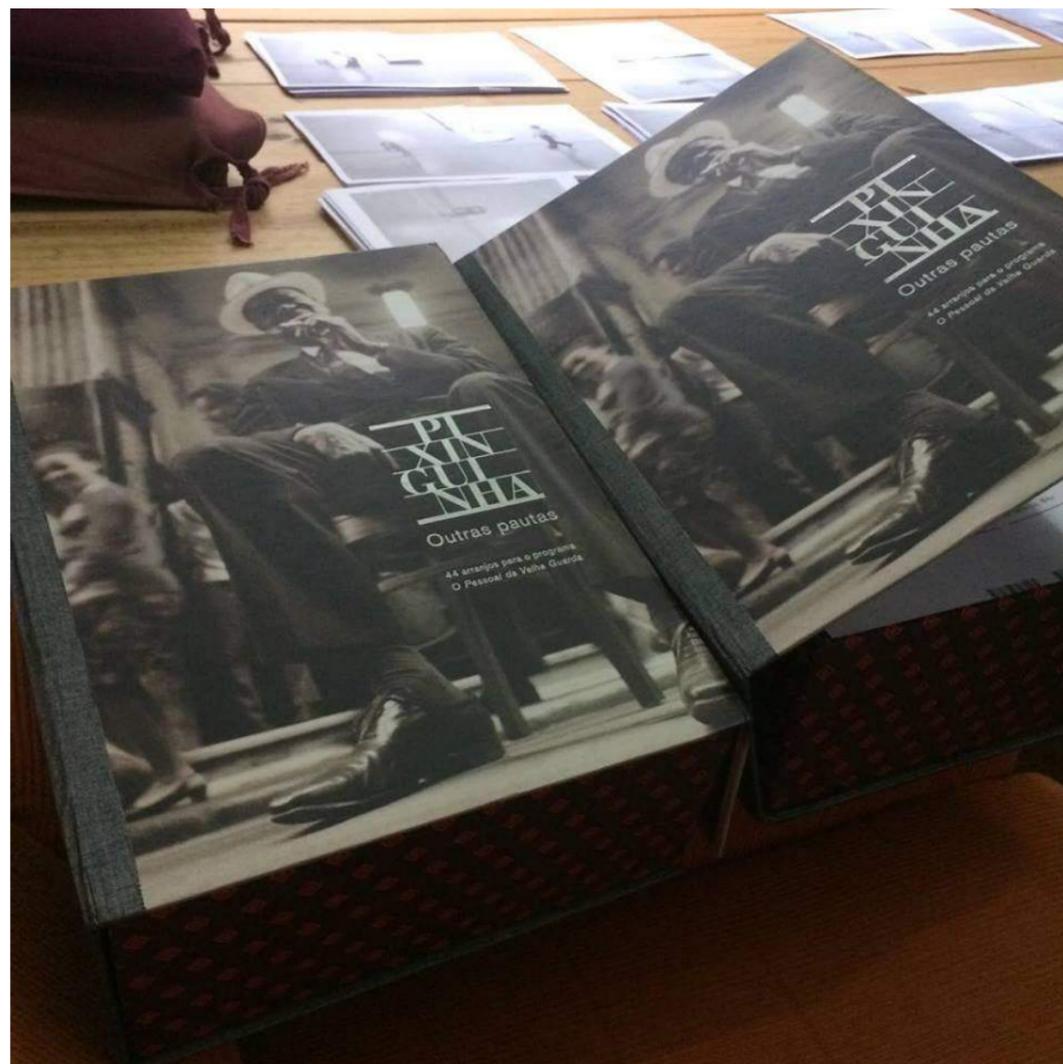
tância, para Warburg, das pesquisas de Freud e Henri Bergson, bem como de Benjamin. Toda esta constelação de pesquisadores reverberavam a necessidade de novos saberes diante da dureza da ciência e dos despojos da Primeira Guerra Mundial.

O excesso em Warburg, para Didi-Huberman, sustenta em si essa potência vertiginosa da *montagem de atrações*, e isso é tão perigoso quanto fecundo. Didi-Huberman vai apontar o horizonte do cinema como sendo aqui inseparável de um horizonte da perda de si: a perda da reserva acadêmica, o risco filosófico, o *pathos* do pensamento de um homem que falava às borboletas. Resumindo, a doença da alma. Estaria aí, no diagnóstico de Warburg, o lugar crucial que mantém hoje a história *positiva* à distância desse momento fundador? Seria medo, por parte dos pesquisadores do início do século XX, de legitimar uma prática advinda da loucura ou da desrazão?

Warburg não se contentou em descobrir, nas obras que confrontava, o retorno do *pathos* do pensamento: entregou-se ele próprio ao *pathos* do movimento que inventava (o homem que conversa com as borboletas caminha entorno delas). Dele podemos, por certo, conservar o arquivo. Mas, o que fazer da vertigem do arquivo? Como encontrar, no meio da mixórdia da erudição, estes timbres de vozes desde há muito inaudíveis? E como seria possível não perder a si próprio nesta procura? Eis sempre o desafio.

Warburg abandonou-se ao risco de uma completa perda de si, à imagem de um Friedrich Nietzsche que também foi à loucura. A questão, como se vê, é mesmo uma questão de *pathos*, e até, ousemos dizê-lo, de patologia. Seria, então, a história da arte capaz de reconhecer, até o fim, a posição fundadora de alguém que ficou quase cinco anos num asilo psiquiátrico, entre "*inibições de medo*" e "*agitação psicomotora*", de alguém que "*falava às borboletas*" (DIDI-HUBERMAN *apud* MICHAUD, 2013: 171) durante horas e cujo médico, Ludwig Binswanger (1881-1966), psiquiatra suíço pioneiro na área da psicologia existencial, perdia esperança de qualquer cura?

Em sua tese intitulada *Reverbera o verbo-estrondo*



Outras pautas: partituras da obra para orquestra de Pixinguinha.

ante o *Fim*, Carlos de Brito e Mello (2018) discorre sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) como produtor de linguagem. Nessa pesquisa, Mello, nem tão interessado no artista ou no louco, aponta para Bispo como produtor de conhecimento e localiza que a loucura não corresponde a um estado mental imprestável e, portanto, desprezível, caracterizado pela irracionalidade e pelo despropósito sem relevância nem qualquer possibilidade de saber. Pelo contrário, a psicose precisa ser considerada como “algo específico e determinado, que tem sua lógica e seu rigor” (MELLO *apud* QUINET, 2014: 03). O saber que os homens julgam possuir sobre os outros seres vivos se aloja, portanto, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses seres.

Didi-Huberman (*op. cit.*: 100) questiona-se se dever-se-ia considerar a história da arte warburguiana uma “disciplina patológica”. Admitamos que Warburg produziu a parte maldita, a parte nietzschiana e sintomática desta disciplina humanista, deixando ao seu discípulo, Panofsky, a tarefa eficaz de produzir a parte triunfante, positiva, neokantiana, dispensadora de respostas (e de passagem, sobretudo por sua necessidade de respostas, esquecida de algumas questões de princípio metodológico). Por seu lado, Warburg nunca parou de reconduzir as questões, o que o levou a repensar sempre o conjunto do seu saber, a reorganizá-lo, a abri-lo a novos campos. Os pensadores positivistas, os amantes dos sistemas fechados, chamam desdenhosamente a esse modo de *borboletear*. Poderíamos dizer de Warburg que ele nunca conseguiu – ou quis – curar-se das imagens. Falar às borboletas durante horas não seria, em definitivo, interrogar a imagem enquanto tal, a imagem viva, a imagem-batimento que uma fixação de alfinetes naturalista não fizera senão matar?

Podemos encontrar, através da sobrevivência de um antigo simbolismo de *psyche* neste fascínio pelas borboletas, a aproximação metamórfica da borboleta com a própria noção de imagem. Para tanto, é necessário entender

Procurei, então, um modo em que a pesquisa realizada por esse grupo pudesse ser acompanhada e, de forma ativa, trazer as noções trabalhadas na tese para um maior grupo de interlocutores. Foi escrito e apresentado um projeto de pesquisa à Escola Guignard/UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) para a constituição de um grupo de estudos do desenho de animação. A atividade de pesquisa apresentada pelo projeto *Realizações em desenho e movimento* se articulou entorno do interesse do desenho, do vídeo/cinema, bem como suas mediações. Ela propôs contemplar o desenho e seus rastros tendo como fundo noções por mim trabalhadas a partir da depuração dos textos de Barthes e da obra de Kentridge; contemplar também, em específico, a obra musical para orquestra do mestre Pixinguinha.

Levei em consideração duas vertentes: a primeira contemplava os processos de produção da obra; a outra colocava em pauta a questão das ações de desenho que envolvem corpo, espaço e matéria a partir da noção do *desenho como acontecimento*. É importante salientar que tal noção de *acontecimento* trabalhada por Barthes não se aplica exclusivamente ao desenho. Barthes (1990) trata de pintura e desenhos de Twombly como amostra do que acontece com a arte em geral, como bem aponta o título de seu artigo: *Sabedoria da arte*. A segunda vertente ocupava-se da configuração do desenho fundado no *gesto*, portanto no corpo, e suas aparições na arte contemporânea.

O projeto foi acatado, uma vez que, de fato, era de interesse da instituição e, claro, dos alunos, a constituição de um grupo de trabalho voltado para uma formação viva. Assim, qualificaria estudantes para práticas coletivas de desenho, bem como para o exercício de pré-produção, realização e finalização de trabalhos em desenho, fortalecendo, desta maneira, a Escola Guignard como núcleo de produção de conhecimento.

O projeto iniciou-se com o desejo de compor uma animação em vídeo, intitulada *Outras pautas*, tendo como suporte as partituras para orquestra de 44 músicas do mestre Pixinguinha²³. A escolha do suporte partitura musical se

23. Editadas pelo Instituto Moreira Salles em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e o Sesc (2014). Alfredo da Rocha Vianna Filho, nascido no Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1897, tendo vivido até 17 de fevereiro de 1973, Pixinguinha foi maestro, flautista, saxofonista e compositor e é considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, tendo contribuído diretamente para que o choro encontrasse um lugar de fusão entre o samba e a música erudita.

a palavra patologia para além de sua acepção clínica ou médica. Segundo Didi-Huberman (2015), em patologia há, antes de mais, o termo *pathos*, palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento, assujeitamento, sentimento ou doença. O conceito filosófico foi criado por Descartes para designar tudo o que se faz ou acontece de novo.

Warburg entrou na história da arte pela porta do *Renascimento (ou sobrevivência) da Antiguidade*, tema caro em seus textos. Da mesma maneira, Nietzsche (1992) entrou na filosofia pela porta do Nascimento da tragédia (texto clássico do autor). Em ambos os casos, encontramos Dionísio face a Apolo e o *pathos* frente ao *ethos*. A história da arte warburgiana foi, a este respeito, uma patologia entendida como ciência arqueológica do *pathos* Antigo e dos seus destinos no Renascimento italiano ou nórdico.

Através da noção de *Pathosformeln* – a fórmula patética, ou a mimese intensificada, própria das obras que tiveram como referência as culturas clássicas – a imagem ocupa um lugar crucial na história da arte que Warburg fundou. Assim, as noções cronológicas do Maneirismo ou do Barroco se acharam seriamente reconsideradas. E seria mesmo como impura que a *fórmula do patético* na obra de Dürer seria classificada por Warburg como clássica, ou seja, como “*arqueologicamente fiel*” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 162) à Antiguidade.

Por outro lado, a *Pathosformeln* faria ascender a história da arte a uma dimensão antropológica fundamental – a dimensão do *sintoma*. Como nos aponta Didi-Huberman (*ibidem*: 101) “*o sintoma deverá ser entendido aqui como movimento dos corpos, um movimento que fascinava Warburg não porque o via ‘agitado de paixões’, mas porque o julgava desprovido de vontade*”. *Pathosformeln* deve ser, portanto, considerada como uma expressão visível de estados psicológicos que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado.

Seria possível pensar na iconografia da histeria, tal como Jean-Martin Charcot (1825-1893) pudera constituí-la, seguindo as próprias linhas da história dos estilos. Quando

deu aqui pela aproximação entre o folhear do livro e o folhear dos livretos de partitura, bem como possibilitaria a imersão na música do mestre Pixinguinha. Ao longo do processo, conforme as imagens captadas faziam aparecer o enredo da animação e a música animava os desenhos executados a seis mãos em grafite e monotipia, outros materiais gráficos, plásticos e sonoros foram se incorporando à experimentação, dando vida a um conjunto de trabalhos que foram expostos na galeria da Escola Guignard²⁴.

24. Cf. documentação da exposição disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=orkYMTILcEA>>.



Consequência 05: grupo de estudos *Realizações entre desenho e movimento*.

Charcot assumiu as funções de chefe de serviço de Medicina interna no asilo público de Salpêtrière, este era conhecido como o local onde Philippe Pinel (1745-1826) havia instituído “tratamentos morais” aos considerados *alienados*. Em 1882, depois de 20 anos de serviço como chefe e professor de anatomia patológica, Charcot transformou o hospital Salpêtrière em um instituto de neuropatologia com ampla reputação e influência.

Mas Warburg ultrapassa a noção iconográfica do *sintoma*, própria à clínica dos alienistas²⁵ do século XIX. Ele compreendeu que os sintomas (*symptoma*) não são *signos* e que as suas temporalidades, os seus instantes de durações, as suas misteriosas *sobrevivências*, supõem algo como uma memória inconsciente. Claro está que tal pensamento encontra sintonia com os escritos de Freud acerca do trabalho dos sonhos e das noções acerca do inconsciente.

É, portanto, sobre os estudos de Freud que precisamos nos virar para compreender como os fundamentos meta-psicológicos poderiam ser atribuídos a essa espécie de “psico-história” inventada por Warburg. É provável, segundo Didi-Huberman (*ibidem*: 103), que a concepção freudiana do *sintoma* como “fóssil em movimento” dê conta, melhor do que qualquer outra, da fórmula patética (*Pathosformeln*) warburguiana e da sua temporalidade anacrônica.

Didi-Huberman vai apontar que, no dinamismo da imagem em movimento, este não é uma mera translação ou narração de um ponto ao outro. Ele corresponderia a saltos, cortes, montagens, aproximações. Repetições e diferenças. Momentos em que o trabalho da memória toma corpo, ou seja, produz *sintoma* na continuidade dos acontecimentos. Assim, o pensamento de Warburg abala a história da arte porque o movimento que ele abre é constituído por coisas que são ao mesmo tempo arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências, acontecimentos).

Talvez seja por isso que Warburg falava às borboletas e as ouvia em seu quarto no sanatório. Esse instante sintomático de uma interlocução aguda consigo e com seus devaneios instaura o “acontecimento borboleta” em sua vida, assim como nos modos de pesquisar imagens. A histó-

25. Termo que designa aqueles que tratam de alienados, ou seja, de pessoas que não têm ou que perderam sua identidade, ou que vivem num estado em que se tornaram alheios a si mesmos, a si próprios; em um estado em que não são responsáveis plenamente por seus atos.



<https://vimeo.com/488751321>

<https://vimeo.com/488751646>

Folder da exposição *Outras pautas, outras imagos*, 2018;
Imagos II. Cartaz em grafite e monotipia da exposição.

ria da arte como disciplina patológica não seria outra coisa senão uma história da arte capaz de assumir esse inquietante paradoxo que apreende o sujeito do saber ante os fenômenos que revelam o *sintoma*. Não conhecemos o *sintoma* sem o compreender.

Assim, o historiador da arte não chegará ao cabo do seu trabalho se se contentar em descrever e mesmo em explicar os fatos. Seria necessário que o sábio, ele próprio, entre em movimento, deslocando seu corpo (como uma borboleta) e seu ponto de vista. O homem que borboleteia passará a ser o paradigma do pesquisador das imagens e incertezas.

Ora, *borboletear* é o que faz também Kentridge, ao caminhar longamente dentro de seu ateliê *conversando com seus fantasmas*, fazendo perguntas à memória e às imagens em seus atos de inaugurar imagens. E é também *borboletear* o andar incessante do artista *De como não fui ministro de d'Estado*, realizada sobre as páginas do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Não é demais lembrar que ali o narrador é um morto (Brás Cubas) que deambula pelas ruas do Rio de Janeiro.

Didi-Huberman retoma a figura de Panofsky para questionar as causas dessa desvalorização dos postulados de Warburg e, por consequência, a automatização de um modo excludente de pensar, de um método que exclui a dúvida e afirma o incerto. Não se trata aqui de desqualificar o trabalho da história da arte iconológica. Segundo Panofsky (*apud* Didi-Huberman 2015: 107),

26. Cf. PANOFSKY, 1991.

[...] o historiador da arte avisado vale por dois: o primeiro, seguindo a lição de Wölfflin, ocupa-se das formas e de evoluções estilísticas; o segundo, seguindo a lição de Panofsky, sabe que os conteúdos das obras de arte figurativa (ou seus assuntos) revelam um universo complexo de "temas e conceitos específicos que se manifestam através de imagens, histórias e alegorias".²⁶

Como consequência da tese, portanto, houve a interação e o envolvimento de outros pesquisadores entorno das noções do método. O projeto *Realizações em desenho e movimento* culminou com uma exposição na galeria da Escola Guignard denominada *Outras pautas, outras imagos*, contendo além da animação propriamente dita (*Quem é você*), projetada em grande formato, os originais desenhados sobre as partituras, bem como uma pauta sonora onde se escutava separado em duas vozes (com dois fones de ouvido fixados a parede) a música *Quem é você*, do mestre Pixinguinha.

Os trabalhos traçaram o desenrolar do tempo e exploraram a ambivalência da matéria em movimento quando se faz imagem. Foi uma tentativa de deixar a matéria aparecer e acompanhar sua transformação; capturar um intervalo de suspensão, quando a matéria está prestes a, quase nada. Deixando o sentido aberto na própria aparição visual e sonora das imagens, *Outras pautas, outras imagos* foi uma das inúmeras formas de inscrever e revolver no corpo, a partir da experiência com a arte, as marcas do tempo, da matéria e do movimento que nos constitui.

Ana Rita Nicoliello, uma das artistas envolvidas no projeto, assim nos diz em texto do folder da exposição:

O corpo, presente do tempo... é preciso começar de algum lugar. Esta exposição, afinal, é fruto de um alegre encontro para experimentar com os dedos: dedos que clicam o botão da máquina fotográfica, dedos que marcam o papel, dedos que deslizam o grafite nas partituras de Pixinguinha, dedos que passam as páginas deixando as notas dançarem, dedos que perseguem as notas no piano, dedos que não tocam.

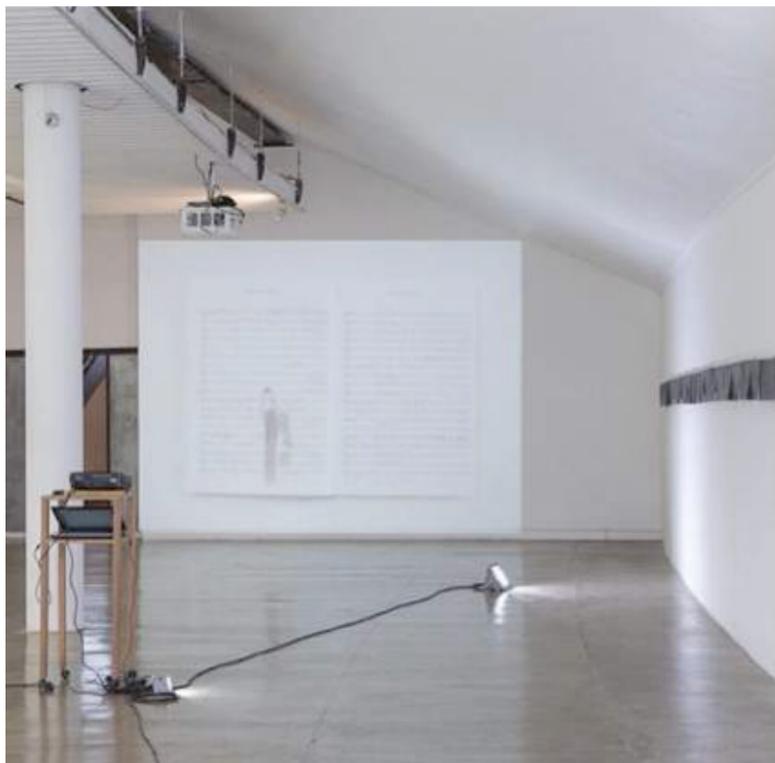
Outras pautas, outras imagos, foi executado entre 2018 e 2019, em parceria com os artistas Ana Rita Nicoliello, Davi Lanna, João Lopes, Gabriel Gusman, Pedro Benetone, Raquel Abreu e Tiago Aguiar. Uma confluência entre cinema de animação, desenho, dança, música e fotografia.

Seria, portanto, graças a Panofsky que sabemos melhor hoje até onde a alegoria e o *simbolismo disfarçado* foram capazes de investir na representação visual, ainda que nos seus elementos mais discretos e triviais: pormenores de vestuário ou de arquiteturas, uma faca, etc. Mas, afirma Didi-Huberman (*ibidem*: 108) que a obra de Panofsky é marcada por um fechamento, um rigor enérgico destinado a precaver a disciplina de qualquer imprudência, de qualquer hibridação, de qualquer falta de medida no exercício da razão. E, segue o autor, considerando que Panofsky sabia bem que o historiador da arte faz profissão de manipular a substância das imagens que estuda e bem sabia que é uma substância poderosa e atrativa, porém cambiante, alternante. Panofsky foi mesmo um verdadeiro racionalista: todo o seu problema terá sido o de associar o perigo que faz incorrer ao farmacêutico o seu próprio *pharmakon*. Ou seja, o perigo que a imagem faz correr àquele que faz do seu conhecimento sua profissão.

Didi-Huberman se pergunta, então, como conhecer uma imagem se a imagem é isso mesmo que coloca em perigo – pela sua solicitação para imaginar – o exercício positivo ou *objetivo* do conhecimento? Se a imagem é o que nos faz imaginar e se a imaginação (sensível) é um obstáculo ao conhecimento (inteligível), como então conhecer uma imagem? Esta é uma questão que expõe a lógica simbólica ao perigo das leituras para além e para aquém da imagem artística.

As formas que excluíram de cena o modelo warburgiano de pensar as imagens decorrem da tradição filosófica. O que houve foi uma adaptação do academicismo triunfante da história da arte de Vasari: o triunfo dos postulados do Renascimento revestidos por uma certa tradição da história da arte como racionalidade humanista; a celebrada *imitazione*, revestida num quadro hierarquizado das relações entre figuração e significação; a inevitável ideia de forma simbólica; enfim, o necessário *disegno*.

Didi-Huberman (*ibidem*) vai apontar que não é que este quadro de transformações – um humanismo típico do século XVI italiano, revisitado pela grande filosofia alemã do



Quem é vc?, vídeo instalação, exposição Outras pautas, outras imagos, 2018.

Em *Quem é você?*, animação em vídeo, é traçada também uma espera. A tuba, instrumento em latência, é observada pela moça que passeia na partitura, sem nunca a tocar. Quem é você, que nunca toca a tuba? Nesse lapso tempo-espacial do intocado, resta aguardar pelo salto da matéria: o soluço da tuba em seu lugar, o pulo das notas às outras páginas, o salto das imagens, de seus rastros e de suas marcas, que aparecem, desaparecem, reaparecem, lançam-se na sequência cadenciada de outras pautas. No espaço da pauta-partitura, a caminhada entrecortada marca um tempo de sobreposições, de dobras, de retornos, de intervalos. A moça não toca o limite da pauta, tropeça no ritmo de seu próprio desenho. Esperamos o acontecimento, mas não. As linhas não casam, mas se cruzam eventualmente, afetam-se, e de repente... *imago*. Algo aconteceu quando nada acontece?

Em *Imagos I*, as imagens se duplicam, triplicam-se

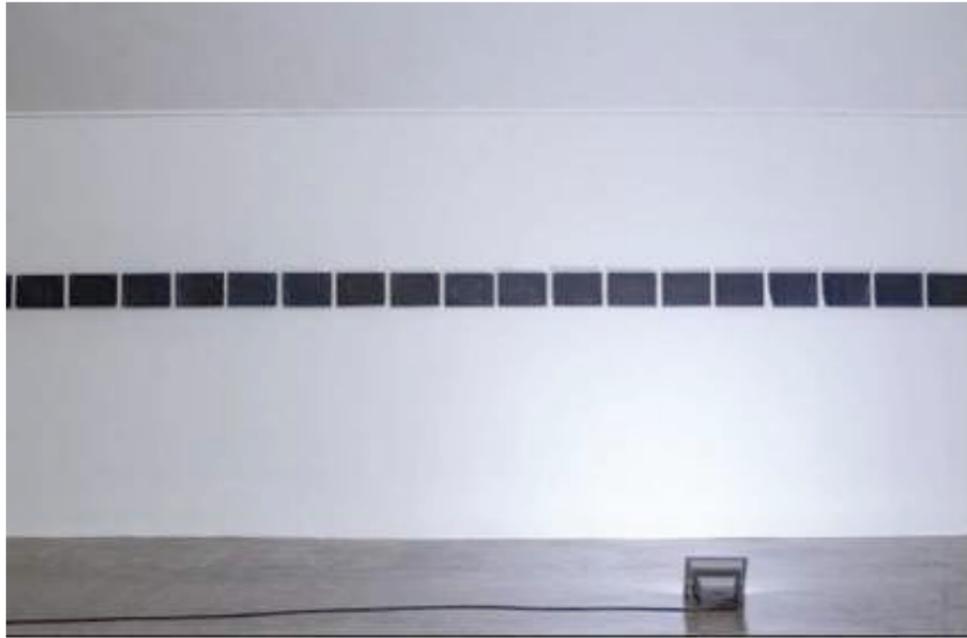
século XVIII e adaptado por Cassirer (1874-1945), depois por Panofsky, às exigências de uma história filológica fixada no século IX – não fosse suficiente para o espírito: é, aliás, esse o quadro que o movimento estruturalista francês não podia senão adotar face ao historicismo obsoleto da história da arte “antiquária”. Viria daí a adesão manifestada pelos sociólogos da cultura como Pierre Bordieu (1930-2002), e depois pelos semiólogos da arte Louis Marin (1931-1992) e Hubert Damisch (1928-2017) a um tipo de esquematismo transcendental importado por Panofsky para o domínio das imagens. Uma razão pura, se assim pode dizer-se, abria-se aos historiadores da arte.

Questiona-se Didi-Huberman (*ibidem*): os postulados de Panofsky dariam conta de tal objetividade racional? Não seria necessário renunciar a compreender ou a projetar a iconologia para um regime epistemológico que a ultrapassava; um regime de sobredeterminação em que a determinação dos postulados de Panofsky se submetessem à prova de razões impuras, contraditórias, deslocadas? Razões essas de que Freud forneceu o quadro de inteligibilidade sobre a regência do inconsciente, esse *pharmakon* por excelência de qualquer ciência humana?

Claro está que Didi-Huberman tem consciência de que para criticar, para propor uma alternativa futura, será necessário entregarmo-nos à arqueologia, tal como para isso Jacques Lacan (1901-1981) se iniciou com Freud, Foucault (1926-1984) com Binswanger, Gilles Deleuze (1925-1995) com Bergson (1859-1941) ou Jacques Derrida (1930-2004) com Edmund Husserl (1859-1938). É, portanto, ao ritmo de uma arqueologia da história da arte que se faz a crítica da iconologia.

Por tentar compreender as imagens, e não apenas interpretá-las, Warburg foi o homem que de algum modo, tentou o demônio e acabou por se desmoronar, louco, no meio de seus livros, antes de delirar durante cinco anos entre os muros de hospitais psiquiátricos em Hamburgo e, depois, na famosa clínica de Kreuzlinger, dirigida por Binswanger. O compositor da *Mnemosyne*, essa montagem heterodoxa e desconcertante de imagens capazes de consonar juntas se-

em fantasmas, rastros do traço que podem ser sutilmente percebidos à contraluz. O processo de monotipia utilizado na execução dos desenhos da animação faz aparecer outras imagens independentes, que velam e revelam por si.



Imagos I, exposição *Outras pautas, outras imagos*, 2018.

gundo uma harmonia que escapa a qualquer demonstração historicista.

No *curriculum vitae* de Panofsky, publicado em 1969, William Heckscher (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 113) acreditou dever insistir sobre este traço do biografado:

Panofsky não gostava dos instáveis. Dizia de William Blake: “não consigo suportá-lo. Os verdadeiros loucos, como Helderlin, não me incomodam. Da verdadeira loucura podem nascer flores poéticas. Mas não gosto dos gênios loucos que caminham constantemente à beira do precipício”.

Panofsky encontrava-se em Hamburgo no mesmo ano em que Warburg, “gênio louco”, evocou, no seu famoso seminário sobre o método em história da arte, os princípios de um *historiador-sismógrafo*, o historiador dos tremores e falhas do tempo. Mas Panofsky agiu como se os precipícios não existissem. Como se os *instáveis*, os tomados por vertigem, estivessem fatalmente enganados a respeito da razão histórica.

Na versão de Didi-Huberman (*idem*), o que Panofsky exorciza é a alteração através das próprias imagens, do saber histórico a construir-se sobre as imagens. Duas coisas caracterizam uma imagem. A primeira é o seu poder fantasmagórico de reaparição, ou seja, de obsessão psíquica e de desafio de todas as leis cronológicas do antes e do depois, do antigo e do novo. A segunda característica de uma imagem é a aderência segundo um desafio semelhante de todas as leis topológicas do dentro e do fora, do próximo e do distante.

Didi-Huberman (*ibidem*: 114) afirma que a história da arte inventada por Warburg conjuga, no seu conceito fundamental, o depois de viver, ou a sobrevivência, os poderes de aderência e de reaparição de que as imagens se mostram portadoras. Diferente de um fenômeno de renascimento ou de simples transmissão por influência, como se diz, uma imagem sobrevivente é uma imagem que, tendo



Imagos III (detalhe), exposição Outras pautas, outras imagos, 2018.

Em *Imagos III*, a observação das inscrições nos livros de partituras de Pixinguinha desvela a peculiaridade do traço de cada partícipe da pequena orquestra de desenhistas, cuja alternância desestabiliza a cadeia, sincopa o ritmo e faz palpitar os frames. As seis mãos que tocam a cadência da animação fazem aqui seus solos; outras dinâmicas temporais aparecem no olhar que dura o tempo de o dedo passar a página.

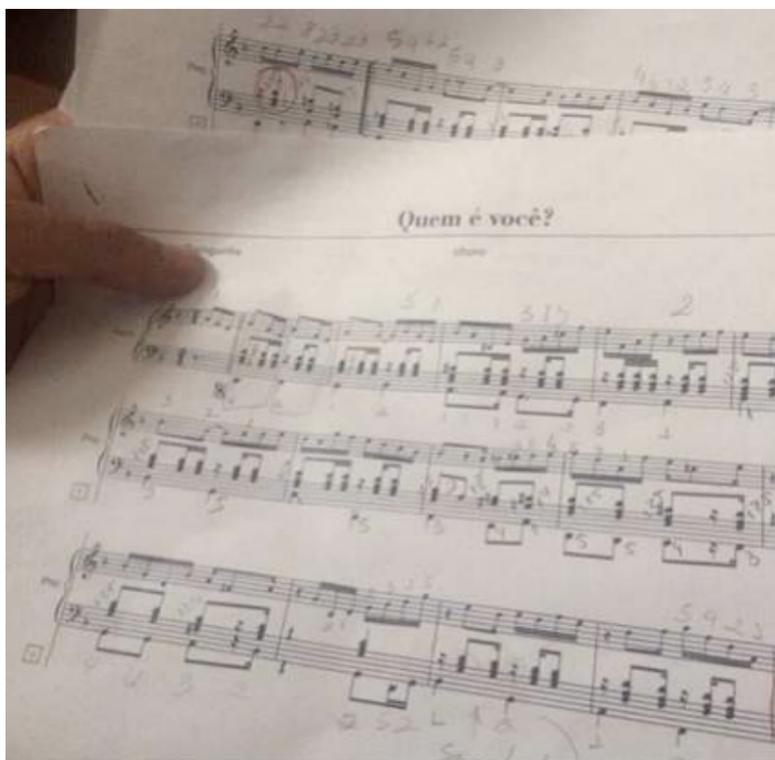
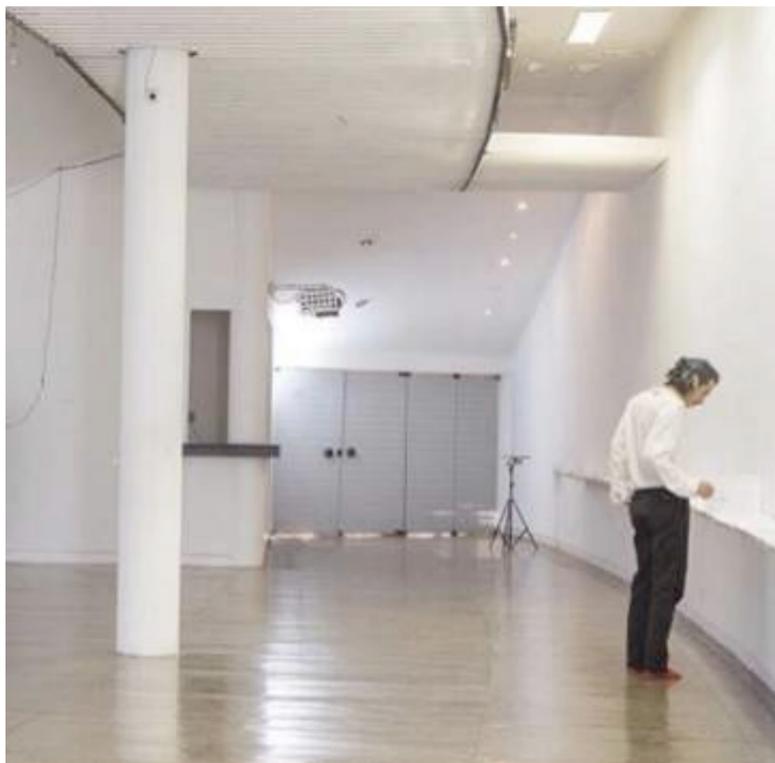
O Pixinguinha de *Imagos IV* capenga na ginga, tropeça e salta também. As linhas harmônicas e melódicas captadas separadamente da música *Quem é você* – escolhida ao acaso, mas que sorrateiramente parece contaminar o enredo da animação – marcam distância da representação. A execução musical aqui também respeita o não acontecer em pauta.

perdido o seu valor de uso e a sua significação de partida regressa porém como um fantasma, a um certo momento da história: momento de crise, momento em que demonstra sua latência, a sua vivacidade e a sua “*aderência antropológica*”.

Para Didi-Huberman (*idem*), a etnologia dos *survivals* formulada por Edward Tylor (1832-1917), o modelo do *heterocronismos* de Charles Darwin (1809-882), a teoria dos *resíduos vitais* de Jacob Burckhardt (1818-1897) e a filosofia do *eterno retorno* de Nietzsche teriam ajudado Warburg na formulação de uma história da arte concebida como “história dos fantasmas para pessoas crescidas”. Por outro lado, a estética do *pathos* trágico dos românticos, o comentário de *Laocoonte* de Goethe, a compreensão sintomática das imagens segundo Freud e Binswanger teriam auxiliado Warburg na sua formulação revolucionária de uma *aderência* antropológica e psíquica do primitivo na atualidade histórica das imagens.

Segundo Didi-Huberman (*ibidem*: 115), Panofsky opta por um modelo histórico essencialmente dedutivo, por isso menos atento aos rizomas da sobredeterminação e aos aspectos dinâmicos dos fenômenos culturais. Ele não procura nos indícios senão um valor de sinalização, aí onde Warburg – próximo de Freud – procura um valor de *sin-toma*. Panofsky reduz as exceções à unidade dos símbolos que as englobam estruturalmente segundo a “unidade da função simbólica”, aí onde Warburg havia quebrado a unidade dos símbolos pela *esquize* dos *sintomas* e a soberania dos acidentes.

Por isso é que Panofsky termina sua obra por um retorno a uma iconografia cada vez mais atenta à identificação dos motivos (isolados como entidades), aí onde Warburg nunca teria deixado de submeter a iconografia à sua análise das contaminações de motivos. Warburg teria permanecido artista, inquieto, implicativo, sempre à procura de questões que a sua erudição jamais apaziguou. Mas há perigo, claro está, em pretender situar uma análise para além do princípio de significação: é preciso um tato muito particular para manipular o *pharmakon* das imagens.



Imagos III, exposição *Outras pautas, outras imagos*, 2018;
Imagos IV, partitura da música *Quem é você?*.

Se todo o mal viria da desrazão, foi como desrazão pura que Panofsky, homem das Luzes, experienciou a ascensão do nazismo – do qual cerca de trinta pessoas da sua família foram vítimas, em 1933. Mas é com todo um mundo de pensamento, esse das três primeiras décadas do século XX, na Alemanha de Martin Heidegger (1889 -1976) e do suíço Carl Jung (1875-1961), mas também de Nietzsche e de Freud, Benjamin, que Panofsky acabou por romper.

Herdeiro de Kant, das Luzes e da teleologia do símbolo²⁷ inventada por Ernest Cassirer, Panofsky não compreendeu que a imagem, como tudo o que releva da *psyche* humana, exige de nós um racionalismo não das Luzes, mas do *claro-escuro* – como bem aponta Didi-Huberman (*ibidem*: 117, grifo meu): “**racionalismo trágico expresso por Warburg face ao que designa como *dialética do monstro*, ou por Freud, face ao eu apelidado *mal-estar da cultura*”.** Mas Panofsky haveria desejado que o inconsciente fosse senão um erro: um erro através do qual buscou espantar toda a parte obscura, mas antropologicamente fundamental, das imagens.

Esse modo de um especular borboleteante, de estar à espera do acontecimento que as imagens fazem aparecer liga os modos de trabalho de Warburg bem como dos artistas em seus ateliês. Gostaríamos de destacar especificamente William Kentridge, quem, enquanto perambula, borboleteia e escuta e observa os seus fantasmas aparecerem em obra.

27. Doutrina que identifica a presença de metas, fins ou objetivos últimos guiando a natureza e a humanidade, considerando a finalidade como o princípio explicativo fundamental na organização e nas transformações de todos os seres da realidade; teleologismo; finalismo. Cf. TELEOLOGIA. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2687.

Caminhar, apontar o lápis, desenhar, ler, fotografar, reler, escrever em uma condição necessariamente de recolhimento: o solitário trabalho no ateliê. O barulho das coisas acontecendo, uma sonoridade somente possível a quem está ali no trabalho constante de uma escuta. O barulho das teclas, o ranger da cadeira, a respiração larga, o apontamento do lápis, a fita crepe que se rasga, enfim, estas preciosidades que escapam. São barulhos que falam além da fala, que desenham o desenho.

Essa escuta do desenho é um fenômeno percebido pelo desenhista desde dentro da atividade de desenhar. Algo que vinha experimentando nas longas ações de desenhos realizadas a partir de 2016 (*Ação de desenhar o que resta* e *Ação para erguer colinas*), ou seja, era um conteúdo em latência que retornou com força durante o período da realização da tese. Buscando colocar em evidência os sons emitidos pelo ato de desenhar e ainda pelo corpo que executa longamente essa tarefa, foi posto em marcha, juntamente com Luis Arnaldo (artista com o quem assinei o projeto e a execução das ações citadas acima), o projeto *Pequenas audições*. Nele, uma audiência mínima (4 pessoas) é convidada a visitar o ateliê em hora determinada para assistir a execução silenciosa de um desenho de 1,20 x 1,50m em que os sons dos lápis são amplificados com microfones de lapela, emitindo os ruídos decorrentes da execução. Ao fim de duas horas os convidados se retiram com o compromisso de escrever sobre a experiência de escuta²⁸.

28. Cf. documentação do projeto disponível em: <www.pequenasaudicoes.wordpress.com>.

Pequenas Audições é um projeto que aproxima o Ato de Desenhar da Escuta do Desenho. Ele oferece a um pequeno grupo de ouvintes a microscopia do Ato de Desenhar. Sua série é composta de sete ações de desenho apresentadas em espaço preparado para quatro convidados a escutar e, posteriormente, escrever um pequeno texto. Procuramos dar voz às escutas através de seus textos críticos que serão disponibilizados na plataforma digital do projeto e publicados em livro. Na primeira Audição (16/03/2016) foram convidados Bernardo Zama, Elisa Belém, Fabíola Tasca e Graziela Mello Viana. Na segunda Audição (04/04/2016) foram convidados Hélio Nunes, Lucas Dupin, Luiz Naveda e Marcelo Drummond. Na terceira Audição (10/09/2016) foram convidados



William Kentridge em seu ateliê.

dos Clarisse Alvarenga, Luciana de Oliveira, Marco Paulo Rolla e Wilson de Avellar. Na quarta Audição (10/12/2016) foram convidadas Elisa Campos, Giovanna Martins, Graziela Andrade e Rosa Maria Unda Souki. Na quinta Audição (01/12/2017) foram convidadas Patricia Franca-Huchet e Thembi Rosa.

Pequenas Audições para pequenas audiências é um convite ao “exílio”, a um estado de escuta mais atento, que nos exige um consumo de tempo e esforço, configurando assim um modo de trabalho: no ato de desenhar, no ato de escutar.

Aqui, trabalho, escuta e ação de desenhar são, portanto, sinônimos. Ao assistirmos a sua duração, ao arrastar de um som e de uma imagem, evidencia-se a responsabilidade que o Desenho tem na instauração de um espaço e de um tempo específicos. De forma análoga, o corpo que escuta também pode elaborar, por meio do trabalho, uma sensação para si; e construir diante dela uma leitura específica, a qual pedimos em retorno de nossos atos.

Os procedimentos de desenho escolhidos para executar *Pequenas Audições* fazem deste Ato de Desenhar ao mesmo tempo específico e ordinário. Se por um lado sua execução não exige uma habilidade técnica, por outro a escolha de seus procedimentos e o modo de apresentação evocam questões prementes do Desenho, cujo cerne se dá na relação dele com o Espaço.

Em *Pequenas Audições* grifamos os sons próprios deste fazer, dando voz e vez ao que se perde, ou que está mormente como privilégio de quem executa. Entende-se que tal deslocamento convoca uma atenção específica da audiência para o trabalho da Escuta. E assim, põe em primeiro plano o som como atributo importante para a conformação de lugares. Esta reflexão procura esmiuçar a já consolidada dissolução dos limites das diversas linguagens artísticas, vislumbrando aferir de que forma cada uma pode contribuir ao estudo do Desenho.

Pequenas Audições foi executado em função dos termos que regem uma peça sonora. O que se dará a escuta? Falamos de apontar, riscar, manchar, hachurar, intensificar, suavizar.

Podemos dizer, de outra forma, que o projeto apresenta um *Acontecimento* que tem como emissor a performatividade das ações. Tais Ações consideram os corpos presentes como instrumento de desenho e tudo aquilo que toca e ocupa como meio para o risco. É o fazer ordinário do desenho: demorado, estendido, silencioso, que ao exigir um corpo em diálogo com o tempo, acaba por impregnar seu próprio entorno e transformá-lo. (PORTO; MELO, 2016).

Ler, reler, grifar, preparar o texto lido e a imagem para a compreensão, resenhar, experimentar dizer. Construir um lugar constituinte e acolhedor das dúvidas advindas do trabalho da tese, posto em movimento com a construção deste

2.3 A borboleta e a imagem incerta

O homem que borboleteia passará, nesta tese, a ser o paradigma do pesquisador das imagens e incertezas. Podemos buscar seu fundamento no fato de *caminhar*, sendo esse seu modo primordial de pensar. Sócrates, sabemos, caminhava enquanto proferia sua fala. Lembremo-nos que Charles Baudelaire (1821-1867) nos apresentou um modo singular de caminhar, próprio do homem moderno que percorria as ruas do novo fenômeno representado pelas cidades e suas novidades: o *flâneur*, modo adotado por Walter Benjamin (2009) como estratégia de escrita em fragmentos e anotações de seu livro *Passagens* (escrito entre 1927 e 1940, ano de sua morte). *Passagens* é um conjunto de anotações que pretendia, na sua própria estrutura, reconstruir uma arqueologia da modernidade tal como ela se apresentava na cidade de Paris, a capital do século XIX. Benjamin tomou fragmentos – textos literários, propagandas, fotos, planos, ilustrações diversas, etc. – para pensar a cidade moderna e seus monumentos destinados às multidões: as galerias, grandes corredores privados mais destinados à passagem pública e à exposição de mercadorias, de um si mesmo, dentro de uma nova forma de sociedade que faz mesclar espaço público e consumo. Se a mirada está no século XIX (em suas anotações primeiras), o ponto de vista é o das décadas de 1920 e 1930. Seus caminhos teórico-metodológicos o fizeram optar por uma escrita em fragmentos. Sua ideia de totalidade que se revela no cotidiano, seu conceito de infância e de linguagem também são categorias centrais na sua concepção de história que questiona a visão evolucionista do progresso e da história oficial. É a partir da concepção de linguagem proposta por Benjamin que se destaca o papel da rememoração, da reminiscência e do historiador. Sua aproximação com Warburg se faz quase que inevitável.

Trazer para corpo deste pensamento a figura de Ken-tridge a caminhar pelo ateliê, ou mesmo seu modo de composição deslocado “um pouco para a esquerda” do pitores-



Consequência 07: projeto Pequenas audições.
Belo Horizonte, dezembro de 2016.

co e, sobretudo, o apontamento do desenho como modo incerto, um modo que vai e vem, se faz e se apaga deixando em seus palimpsestos *imagos*, memórias e fantasmas, articula o fazer do historiador e do artista, ambos pensadores, doadores de formas à linguagem. Uma linguagem que se abre, nos casos de Warburg e Kentridge, através do *borboletear* como método.

Em um pequeno texto chamado *Caçando borboletas*, Benjamin (1995: 21) – impossível aqui não pensarmos em Warburg e no verbo borboletear – nos traz sua experiência, seu envolvimento com a borboleta e a tensão de vida e morte dela decorrente:

Quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de homem pudesse ser reavivada. Seria desse modo penoso que penetrava no caçador o espírito daquele ser condenado à morte.

Criatura da terra (leia-se da carne), começando por ser verme informe, a borboleta torna-se, porém, criatura do ar e da forma, da beleza por excelência: simetria, harmonia do desenho, esplendor colorido, *imago* livre no céu. Os grandes pensadores da forma e da imagem, desde os grandes pintores chineses até mesmo Paul Klee, delas nos falam como processos, como atos e não como coisas.

Passemos, pois, a nos determos na borboleta mesmo, esse ser de imagens várias com o qual Warburg pensava e segredava seus saberes e não-saberes, e ao qual Warburg teve associado, ainda que pejorativamente, o seu método de pesquisa.

Em *Falenas*, Didi-Huberman (*op. cit.*: 10) se debruça sobre a borboleta em toda sua extensão simbólica, metafórica e semântica. O autor aponta que:

espaço penetrável que se tornou o ateliê, passou a ocupar um lugar central das ocupações da pesquisa. Estender o passo, ampliar a área a habitar e partilhar as dúvidas com outros pesquisadores do desenho. Romper o isolamento e a segurança do ateliê em busca de outro espaço a se transformar em lugar pelos agenciamentos da pesquisa. Experimentar, como Kentridge em suas palestras, a performatividade da fala, do silêncio, da interação com as imagens.

Estou aqui novamente falando de *consequências*, este suplemento da pesquisa de ateliê, esse desenhar o desenho do que se deseja.

Trabalhando na Universidade do Estado de Minas Gerais, na Escola Guignard, desde 2006, ministrando disciplinas práticas de desenho, pude conhecer seus métodos bastante atrelados aos postulados fenomênicos do mestre Guignard (esteja, olhe longamente, respire o lugar, desenhe) e dos valores estruturais de outro de seus mestres e seguidores, Amílcar de Castro. Para este, o desenho se relaciona com a estrutura e sua inserção no espaço. Embora seja uma Escola cujo desenho seja um valor fundante, sobretudo na formação estética do ser humano, a instituição não possuía um grupo de estudos certificado pelos mecanismos de fomento à pesquisa. Ciente deste fato, e desejoso de ensaiar e resenhar a tese e compartilhar o método, foi proposto para o Departamento de Pesquisa da Escola Guignard/UEMG um projeto que privilegiasse o estudo do desenho, e que buscasse, ao longo de um ano, reunir, por chamada pública, pesquisadores interessados (alunos em nível de graduação, especialização, mestres e doutores com atuação em áreas afins), quer sejam da própria universidade ou não. O grupo de estudos *Aproximações entre desenho e acontecimento* foi acolhido pela instituição e, após divulgação e recebimento das propostas de adesão, passou a realizar encontros quinzenais durante todo o ano de 2018.

Divulgado em cartazes e pelas redes sociais, o grupo teve uma adesão inicial grande. Seu primeiro encontro foi realizado com o surpreendente número de 53 pessoas, o que a mim causou uma rara sensação de alegria e necessidade de resposta, que tanto desse voz aos propósitos do

A borboleta – particularmente a falena, essa borboleta noturna que se introduz pela porta entreaberta, dança em torno da luz e acaba por nela se precipitar e consumir – parece bem ser o animal emblemático de uma certa relação entre os movimentos da imagem e do real, ou mesmo de um certo estatuto, nem é preciso dizê-lo, da aparição como real da imagem.

É mesmo possível que, em toda a tentativa de descrever uma imagem, qualquer coisa como um batimento de asas de borboleta, venha dar um sentido a esse esforço, tanto quanto um limite. À semelhança da palavra *phasma*, segue Didi-Huberman (*idem*), a palavra falena carrega consigo valores etimológicos da aparição, ou seja, “da luz diurna que confere visibilidade e do clarão noturno que torna imperceptível, da fenomenalidade em geral, enfim, do fantasma e da imaginação”.

Poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia (dúvida racional decorrente da impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação) de um saber sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois renascer no esplendor do inseto formado. Através da borboleta e seu ciclo (assim como na imagem), evidencia-se o jogo da simetria e da assimetria, o poder de semelhança e as rasteiras do mimetismo, o desperdício das aparências e a sua alteração fatal, o movimento obstinado (batimento entorno de um eixo de simetria), dilacerante (fechamento-abertura) e, por fim, errático da imagem-borboleta.

Cabe aqui evocar o livro como um objeto e, em especial, o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em edição de 1946, de Machado de Assis (2007), utilizado como suporte por Kentridge (2012) na execução do trabalho *De como não fui ministro d’Estado*, no que concerne às questões da sime-



Consequência 08: peça gráfica de divulgação do grupo de estudos
Aproximações entre desenho e acontecimento;
mãos dos participantes do grupo de estudo após trabalho de desenhos à carvão.

tria/assimetria e do dilacerante fechamento e abertura de suas páginas. Evidencia-se, por fim, a fenda psíquica contida no jogo das aparições e desapareções da borboleta e, principalmente, o tipo de escrita, de saber, que tudo isto supõe.

Falando da forma a qual os estudiosos de sua área se referem ao seu próprio método de fazer pesquisa, Didi-Huberman (*ibidem*: 12) sentencia: “Eu próprio poderia acabar por estabelecer uma ligação entre a minha obstinação na instabilidade – cada vez que, em âmbito acadêmico me julgam amargamente: ‘Mas tu borboleteias!’ – e o simples fato de consagrar a minha escrita às imagens”.

Ao buscar articular as noções que aproximam as borboletas e as imagens, Didi-Huberman trata da beleza das borboletas que, como aponta, fica, em termos kantianos, muito aquém da beleza das obras de arte. Ela pertenceria, como as flores e os pássaros exóticos, às belezas naturais que absolutamente não convêm a nenhum objeto determinado, segundo conceitos com respeito ao seu fim. Tais belezas não têm nada a ver com imitação, o que constitui para Kant a sua principal limitação: o belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação. De acordo com Didi-Huberman (*idem*), o filósofo Jean Lacoste (nascido em 1950) teria sugerido que o próprio destino da estética ocidental posterior a Kant – ou seja, de Goethe a Rainer Maria Rilke (1875-1929) e para além deles – bem poderia encontrar a sua justificativa numa maneira de olhar para uma borboleta que passa.

Segundo Didi-Huberman, seria necessário sabermos olhar para uma borboleta assim como necessário é sabermos olhar para uma imagem. De acordo com ele, após Galileu Galilei (1564-1642), físico, matemático, astrônomo e filósofo florentino, a ciência tornou-se rígida em observação sistemática e classificadora, de modo que o conhecimento das borboletas assenta uma criteriologia formal que permite uma disposição fundada sobre as diferenças trazidas à luz pela observação. Por isso mesmo, os atlas das enciclopédias cultas ou populares cobrem dezenas ou centenas de borboletas.

Como não têm uma explicação imediata, a beleza

grupo quanto permitisse a escuta dos vários lugares de origem e desejo com o estudo do desenho. Não foi outra a solução, senão caminhar, ir, voltar, gesticular, desenhando no ar as entonações, *borboletear* escutando, lendo os fluxos, os espaços e falar longamente acerca das noções e dos modos que seriam trabalhados no grupo, vinculados à pesquisa em ateliê, consonantes à tese que realizo e, portanto, experienciador das dúvidas e rumos inerentes ao processo de pesquisar imagens e textos para realizar *consequências* em trabalhos artísticos. Claro, e desejável, o grupo foi dissolvendo-se ao longo do ano, contudo permaneceram três pesquisadores doutores (um professor de semiótica, uma professora de comunicação e rádio, uma professora de desenho), dois mestres (professores de desenho), um especialista em arte e contemporaneidade (arquiteto), três alunos em nível de graduação da Escola de Arquitetura da UFMG, uma pessoa em formação psicanalítica, pretendentes em elaboração de projetos de mestrado e doutorado e, oscilantes, três alunos de graduação. Durante todo o projeto trabalhei com um aluno voluntário, que ficou a cargo da construção e manutenção de plataforma na rede onde nossa pesquisa foi compartilhada²⁹, bem como pela comunicação entre os integrantes do grupo.

Experimentando ler na parede, ler em voz alta, escrevemos resenhas, discutimos, realizamos levantamentos iconográficos. Desenhamos os procedimentos do grupo a partir da bibliografia que me propus a estudar (e que parte do primeiro capítulo desta tese). Foram estes os textos trabalhados:

- *Sabedoria da arte*, de Roland Barthes (1990: 161-175): elabora conceitualmente a noção de *acontecimento* como sendo uma sabedoria da arte (genérica) e demonstra sua utilização a partir das leituras de desenhos e pinturas de Cy Twombly;

- *Do projeto à expansão: desenho em percurso na arte performática*, de Renan Marcondes (2013): discute a presença do desenho nas artes performáticas e sua relação com o pensamento projetado;

- *Iberê Camargo, desenhista*, de Eduardo Kichhöfel

29. Cf. documentação do grupo de estudos disponível em: <desenhoeacontecimento.wordpress.com>.

das borboletas suscita rapidamente a inquietude e o sentimento crepuscular de *Unheimlich* – a inquietante estranheza. *Unheimlich* é um conceito freudiano que se refere a algo (uma pessoa, uma impressão, um fato ou uma situação) que não é propriamente misterioso, mas estranhamente familiar, suscitando uma sensação de angústia, confusão e estranhamento que remonta àquilo que é, desde há muito, conhecido. Segundo Jules Michelet (1798-1874), “**Quase sempre os matamos para tudo esclarecer, pois os insetos repugnam-nos, inquietam-nos e por vezes provocam-nos medo, na proporção exata da nossa ignorância**” (MICHELET, 2004: 61).

Que tipo de conhecimento se pode acessar com a paralisação do objeto? A borboleta integralmente conhecida seria a borboleta cravada com um alfinete sobre uma cortiça? Não valerá mais uma borboleta que passa sob os nossos olhos, fugidia, mas viva – movente, errante –, mesmo que seja pouco conhecida, e como tal, muito frustrante, se não inquietante?

Apesar de seu charme e da sua inocência terrena, as borboletas instauram um reino de inquietante estranheza porque a lei da sua aparição e da sua passagem contradizem a nossa própria experiência de seres vivos e mortais. Um homem morre, torna-se múmia, posto que vermina na terra, enquanto que uma borboleta faz o caminho inverso: vermina na terra, depois torna-se múmia – a crisálida – e, por fim, livre e esplendida *imago*.

As borboletas conhecidas estão nas vitrinas dos museus de história natural. Mas não sabemos claramente de onde vêm e para onde vão as borboletas vivas que passam por nós, as borboletas errantes. Elas aparecem subitamente e subitamente desaparecem.

Resumindo, a imagem borboleteia. Isto não significa que seja imprecisa, improvável ou inconsciente, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve construir-se como um acontecimento dos movimentos exploratórios das migrações, dizia Warburg (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 16) – de cada imagem em particular.

A tradição metafísica do ocidente privilegiou a per-

(ELUF, 2013: 11-19): introdução do catálogo da obra em desenho do artista, apresentando uma aproximação da história do desenho no ocidente com os desenhos do acervo da Fundação Iberê Camargo;

- *O vestígio da arte*, de Jean-Luc Nancy (HUCHET, 2012: 289-306): percebe a arte, e mais especificamente o desenho e sua execução, como vestígio dos gestos.

Além destes textos, tiveram lugar também a leitura de trechos dos livros constituintes da tese, a saber: *Diante da imagem, Falenas e Atlas* (George Didi-Huberman, 2013, 2015, 2018); *Ocupação por projeto e Trabalho, trabalho, artista* (PORTO; MELO, 2017a e 2017b) – textos escritos no contexto do projeto de ocupação *Ação para erguer colinas*; bem como as palestras proferidas por Kentridge (2014).

Durante o ano de 2018, oficializamos o pedido de inscrição junto ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), agência governamental vinculada ao Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), que tem como finalidade o fomento da pesquisa científica e tecnológica e o incentivo à formação de pesquisadores no Brasil. Terminamos esse mesmo ano com o reconhecimento do grupo de estudos (abrigados pela UEMG, que acolheu e disponibilizou suas instalações) e pleiteando sua transformação em grupo de pesquisa.

Sendo reconhecido pelo CNPQ, o ano de 2019 consolidou o grupo de pesquisa e tornou, dentro da Escola Guignard/UEMG, a noção de *desenho como acontecimento* um campo vivo de pesquisa. O grupo também promoveu intercâmbio, convidando artistas pesquisadores do Brasil e do exterior que tinham no desenho também nos estudos seu campo de atuação.

Seguindo o propósito de performar o estudo dos textos, foram propostos ao grupo novos textos que dessem continuidade às questões e noções caras à bibliografia trabalhada no ano anterior. Trabalhamos com os seguintes textos:

- *História da história da arte*, de Germain Bazin (1989): trata dos prolegômenos da história da arte, apresentando os tratadistas que formularam o desenho como modo es-

manência de formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas moventes tão difíceis de apreender nas suas durações, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses. A metafísica – cuja forma clássica é uma tentativa de descrever os fundamentos, as condições, as leis, a estrutura básica, as causas ou princípios, bem como o sentido e a finalidade – foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda; fora, por conseguinte, daquilo que os nossos sentidos e a nossa consciência percebem. Desde então, a metafísica já não pode ser mais que um arranjo de conceitos mais ou menos artificiais, uma construção hipotética. Ao pretender ultrapassar a experiência, a metafísica acabou por substituir a experiência movente e plena, susceptível de um aprofundamento crescente, e, portanto, prenhe de relações, por um sistema de ideias gerais abstratas, retiradas dessa mesma experiência, ou antes, das suas camadas mais superficiais.

O convite que fazemos aqui, conjuntamente com Didi-Huberman, é para que despertemos a crisálida. Restituamos ao movimento a sua mobilidade, à mudança a sua fluidez, ao tempo a sua duração. Portanto, despertemos a imagem, vejamo-la de perto e para fora dela.

Temos, muitas vezes, a impressão de que, ao observarmos algo em sua transformação constituinte, o essencial nos falta, o essencial da duração, da mudança, da plasticidade e do desdobramento das formas. Para nos aproximarmos, torna-se então necessário articular o ver e o imaginar.

Goethe contribuiu com os estudos da metamorfose, no século XIX, sendo ao mesmo tempo observador e imaginativo. Desde 1796, dedicou-se à observação da *phalænae grossularia*, alimentando larvas, a exemplo de seu pai que criava bichos de seda, para observar as fases da sua transformação. Em 1798, Goethe escreveu o seu ensaio *Sobre Laocoonte*, no qual promoveu o paradigma, doravante fundamental para qualquer análise estética, do *momento transitório* na imagem, mesmo que ela seja de mármore.

Goethe (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 18) articula o objeto desta estética à preocupação experimental da obser-

truturante do pensamento do artista, bem como da figura dos historiadores;

- *Artes plásticas e trabalho livre*, de Sérgio Ferro (2015): análise da produção artística partindo do Renascimento enquanto fruto da negação do trabalho artesanal que vai se intensificar quando os ateliês adotam progressivamente a mesma organização das corporações de ofício, a partir da apresentação dos procedimentos técnicos e estéticos empregados por Dürer, Leonardo, Tintoretto, Ticiano, Michelangelo, Caravaggio, El Greco e Velázquez;

- *Vidas dos artistas*, de Giorgio Vasari (2011): considerado como obra inaugural da história da arte baseada no relato das biografias de artistas;

- *O canteiro e o desenho*, também de Sergio Ferro (2006: 105-200): texto clássico escrito no final dos anos 1960 e publicado originalmente na revista *Almanaque*, em que o autor apresenta a transformação do papel do arquiteto na produção do espaço e da arquitetura. Ferro desenvolve neste texto a noção de desenho e trabalho livre, explorando, por sua vez, as noções de desenho subordinado e desenho insubordinado;

- *Habitar e construir*, de Giorgio Agamben (2019): a arquitetura é apresentada a partir de uma perspectiva arqueológica, questionando as relações entre habitar e construir rompidas com a modernidade;

- *A condição humana*, de Hanna Arendt (2009) apresenta três condições humanas instituídas pela modernidade: o labor, o trabalho e a ação.

Bem, hoje em dia o grupo de pesquisa *Aproximações entre desenho e acontecimento* é um lugar reconhecido do estudo do desenho e que se quer perene. Um lugar vivo onde se reúnem pesquisadores de diversos níveis. É um importante núcleo de convergência de professores, sobretudo do desenho (somos cinco) da instituição que o acolhe. E, claro, é uma consequência desta tese e seus métodos instituídos, moventes.

A amplitude da tese, a extensão de seu método para outros espaços transformados em lugar de pesquisa, elaborou outra *consequência*, qual seja a elaboração de uma

vação das metamorfoses vivas, longe das pranchas de cortiças e das borboletas mortas. Nos seus dizeres, “o cadáver não é a totalidade do animal, já que algo mais faz parte dele, parte principal, e nesse caso como em qualquer outro, parte principal dentre as principais: a vida”.

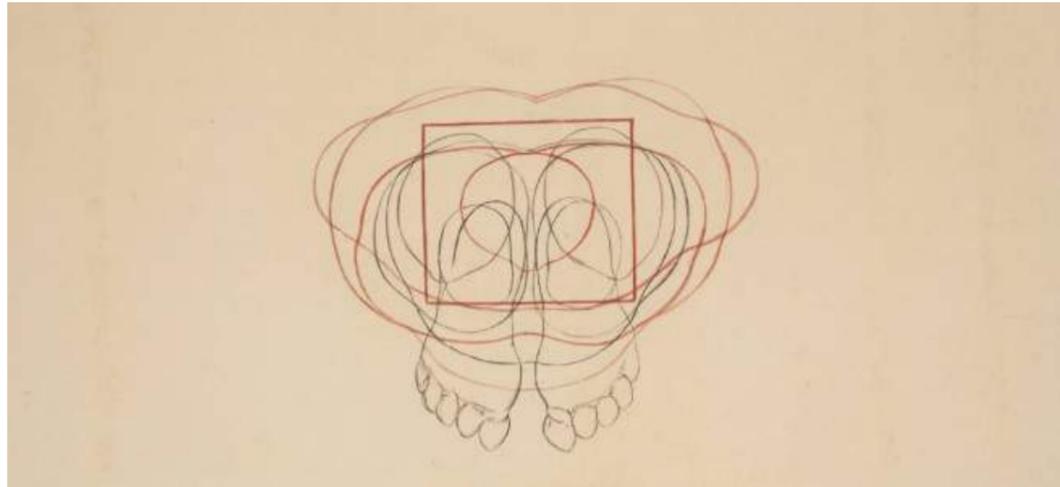
Ao contrário de nós que começamos pelos belos dias em que parecemos borboletas para depois nos arrastarmos e definhar, a borboleta começa pelos anos sombrios e, decorrida uma longa vida de obscuridade, irrompe para a juventude, em que morre glorificada. Mas o que ocorre entre a larva informe e o inseto sumptuoso, organizado, simétrico, essa forma por excelência? Somente a imaginação é capaz de montar ou rearticular os elementos oferecido à observação.

Buscando a origem, Didi-Huberman (*ibidem*) encontra a etimologia da palavra bem como sua derivação por uso. Os gregos chamavam as borboletas *psyches*. Como se, com a borboleta, os gregos quisessem significar uma ideia de sopro que passa, de alma errante, de sombra, fatalmente de morte. Toda uma classe de borboletas manteve, em francês, a denominação de *psyches*. Assim, pensar as borboletas poderia ser pensar um clarão de aparição, um clarão psíquico, um equívoco sobre a matéria e o movimento dos corpos. Aparecer como uma falena, quer dizer como uma criatura da passagem e do desejo, do movimento e da consumação.

Segundo a regra da mimese, toda imagem é imagem de qualquer coisa existente na realidade visível, assim como a *phantasia* é uma licença da imaginação. Assim sendo, uma imagem pode também acrescentar o seu grão de fantasia, de inspiração ou mesmo de gênio. As imagens produzidas pela fantasia não são meras metáforas. Como acontece com as borboletas, o que induzem pertence à ordem das metamorfoses.

Numa carta escrita em Saint-Reny ao seu irmão Theo, de 22 de maio de 1889, Vincent van Gogh (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 23) dá conta da comovente aparição, no seu quarto, de uma grande mariposa noturna, cujo aspecto esboçou, mas se recusou a pintar: “para a pintar, teria sido

disciplina para o programa de pós-graduação *lato sensu* em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Universidade do Estado de Minas Gerais, ministrado na Escola Guignard. A disciplina se chamou *Arte, Ação e Acontecimento*, com carga horária de 30 (trinta) horas.



Grupo de pesquisa: Aproximações entre desenho e acontecimento.

William Turner. Lecture Diagram 1: Cross-Sections of the Human Body (after Albrecht Dürer), c. 1810, aquarela sobre papel, Tate Museum.

Construí uma ementa que trazia para uma sala de aula com 30 (trinta) alunos, advindos de diversas áreas do conhecimento. Eram arquitetos, publicitários, médicos, advogados, designers, engenheiros. Porém, como era de se esperar, em sua maioria, eram alunos com formação também em artes plásticas, buscando continuidade de estudo. Assim, foi possível experimentar o método e sua aplicação. Em todos os encontros apresentei os livros dispostos sobre o chão e a mesa, apresentei as imagens na parede, caminhei, fiz perguntas, escrevi palavras-fortes, significantes, desenhei à lousa, projetei as imagens de frente para trás, de trás para frente, na parede, no chão, no teto, experimentei noções e proposições relacionadas ao método em si: escutar, falar, conversar, escrever, formular o próximo encontro,

necessário matá-la”.

As borboletas não se contentam com metamorfosear-se a si próprias. As suas aparições transformam também o nosso próprio tempo psíquico, conduzindo-nos a obscuras metamorfoses.

A falena constituir-se-ia, portanto, como a psique. Algo como o duplo regime noturno e luminoso de uma possível figuração da alma. Psique ou falena, essa pequena coisa que revolteia e nos cativa, encontra-se e reconhece-se como criatura do desejo. Muitas vezes nas figurações do deus Eros, ele está a segurar uma borboleta.

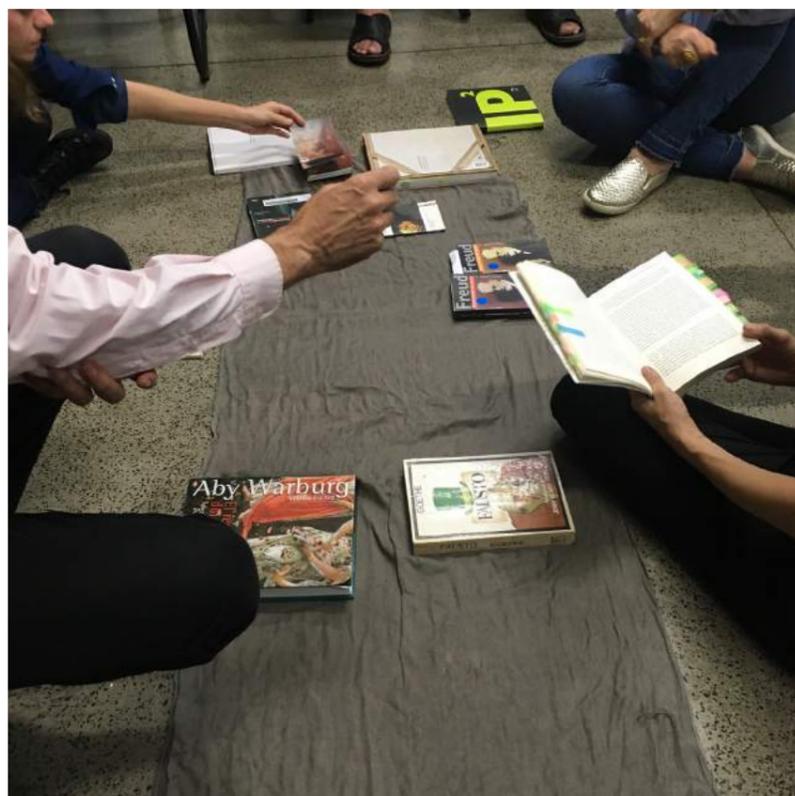
Busquemos aproximar a borboleta de seu interlocutor. O ser que borboleteia (pensemos em Warburg diante de suas *Mnemosynes* e de Kentridge caminhando em seu ateliê) faz, pelo menos, duas coisas: para começar, palpita e inquieta-se. O seu corpo vai e vem sobre si mesmo como numa dança, arrastando-se daqui para ali, como que numa exploração inquieta, numa busca em que decididamente ignora o objeto último. Há, nesta dança, algo da instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da instabilidade fundamental do ser, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade. Eis porque se diz, com malícia, que a borboleta ou o *borboletear* se dispersam sem jamais fundar nada de sólido.

Borboletear caracteriza uma das paixões humanas fundamentais que nenhuma lei mortal deveria restringir, a paixão. Como bem resumiu Roland Barthes (2003a: 86), a paixão borboleteante “**é uma necessidade de variedade periódica (mudar de ocupação, de prazer, de duas em duas horas)**”. Caberá a Benjamin a compreensão, em prática, de todos estes aspectos do borboletear, – essa vadiagem (*flânerie*) aérea – sob o prisma de uma verdadeira estratégia do desejo pensado como utopia política. *Borboletear* será, portanto, dançar com o seu desejo. Suscitar nessa dança uma possível aparição.

Lidamos, pois, com uma dificuldade, um impasse, um paradoxo, uma dúvida, uma incerteza: a errância mortal da borboleta, esse ser da desorientação. Damos o nome de

conduzindo como quem realmente desenha um percurso modulado por formulações vivas, aprendidas enquanto se fala e faz.

A ementa descrevia as seguintes proposições: apresentar a concepção de arte como ação e *acontecimento*; abordar o desenho como *acontecimento indicial*; apontar as transformações teóricas no campo da arte, sua história e das dinâmicas de produção e interpretação/leitura na passagem do século XX para o século XXI; estabelecer aproximação entre as estratégias de ação e *acontecimento* na arte e nas práticas artísticas do desenho contemporâneo. O objetivo era conhecer e ter posicionamento crítico das possibilidades do desenho como índice de *acontecimento*: sua relação com a matéria, com a cultura, com o Estado, com a economia, bem como suas questões ontológicas e perspectivas teóricas.



Consequência 09: disciplina Arte, ação e acontecimento.

borboleta às contradanças barrocas em que os corpos não param de atrair-se, de se tocarem de leve e de distanciar-se longamente. Há fascinação. Há fascinação, ou seja, fixação passageira que nos retém visualmente e que logo nos escapa, assim como toda a aparição consequente. A imagem seria, pois, essa potência passageira a que Baudelaire (2007: 110) consagrou numerosos poemas dentre os quais *O desejo de pintar*, do livro *Pequenos poemas em prosa*, de 1896, publicado postumamente como parte do IV tomo de suas obras completas, que trata em específico, dos poderes da aparição:

Infeliz, talvez, seja o homem, mas feliz é o artista a quem o desejo dilacera!

Fico louco de vontade de pintar aquela que me aparece tão raramente e foge tão depressa quanto uma coisa bela, inesquecível, atrás do viajante levado pela noite.

E já faz tempo que ela desapareceu!

Ela é bela e, mais que bela, é surpreendente. Nela o negror é abundante: e tudo o que ela inspira é noturno e profundo. Seus olhos são duas cavernas onde cintila, vagamente, o mistério, e seu olhar ilumina como um relâmpago; é uma explosão nas trevas. Eu a compararia a um sol negro, se se pudesse conceber um astro negro vertendo luz e felicidade. Mas ela faz mais facilmente pensar na lua, que, sem dúvida, a marcou com sua terrível influência; não a lua branca dos idílios, que parece uma fria noiva, mas a lua sinistra e embriagada, suspensa ao fundo duma noite tempestuosa, empurrada pelas nuvens que correm; não a lua pacífica e discreta que visita o sono dos homens puros; mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada, que as Feiticeiras tessalianas constroem duramente a dança sobre a relva aterrorizada!

Em sua pequena frente habitam a tenaz vontade e o amor à presa. Entretanto, sob esse aspecto inquietante, onde as narinas móveis aspiram o desconhecido e o impossível, brilha, com inexprimível graça, o riso de uma grande boca vermelha e branca e deliciosa que faz sonhar o milagre de uma soberba flor que desabrocha em um terreno vulcânico.

Há mulheres que inspiram o desejo de vencê-las e de divertir-se com elas, mas essa dá vontade de morrer lentamente sob seu olhar.



Consequência 09: disciplina Arte, ação e acontecimento.

O curso se estruturou entorno de aulas expositivas pensadas para trabalhar as questões que são vivas na pesquisa da tese. Sabendo, de início, que todos aqueles alunos eram como eu, pesquisadores, teriam, como eu, que apresentar seus trabalhos, seus modos, sua escrita de pesquisa e, portanto, era preciso que eu tivesse claro o método. Assim ficou estabelecido:

- Aula 1: elucidação do conteúdo programático do curso e levantamento do campo poético. Nosso fundo de trabalho: o suporte e sua condição de trabalho, nossa folha;
- Aula 2: história da história da arte e a história da imagem;
- Aula 3: *borboletear* como método;
- Aula 4: o ateliê como lugar;
- Aula 5: o desenho como *acontecimento*;
- Aula 6: o livro como ardil;

Há fascinação, portanto, uma temporalidade feita de imprevistos (retornos) intermináveis que sela o nosso destino psíquico. Há ignorância quanto ao futuro. Fascinação: tempo psíquico do olhar em luta com a ignorância que nos encara. Quem vê o que, numa tal experiência? Quem olha? Quem é olhado? Quem espera? Quem é aguardado? Estamos, sem dúvida, diante da imagem como a falena diante da sua chama.

Em sua poesia *Infância berlinense: 1900*, Benjamin (2013: 76), diante das oscilações e hesitações constantes da borboleta diante dos seus olhos, reconhece a beleza essencial da aparição, o seu caráter tão fugaz – inatingível quanto cativante. *Infância berlinense: 1900* é o questionamento benjaminiano de suas próprias “lembranças encobridoras”. Benjamin transforma suas memórias de infância em objeto de análise histórico-social, procurando enfatizar duas coisas que não são típicas em livros de memórias: o quadro político da memória (em que *eu* são *muitos*) e a construção das lembranças *a posteriori* enquanto ato de lembrar que dá sentido ao passado, e não o contrário.

Uma palavra que ressurgue subitamente, que literalmente aparece e, diz Benjamin (2013: 77), vibra como a borboleta sobre a flor. A esta exemplar fenomenologia da fascinação, segue-se a tomada de consciência de tudo que terá sido necessário destruir para possuir o signo, o saber, o troféu de uma tal experiência. É todo o processo de condenação à morte da *imago* com o “éter de algodão”:

Voavam para uma flor, ficavam a pairar por cima dela. Com a rede no ar, eu só esperava que o poder de atração da flor, que parecia exercer sobre o par de asas, completasse o seu trabalho; então, o frágil corpo deslizava com leves impulsos laterais, para, igualmente imóvel, ir sombrear outra flor e mais uma vez a deixar com a mesma rapidez, sem lhe tocar. Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me enganava hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para me poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batimento ou oscilação de asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se a velha lei dos caça-

• Aulas 7, 8 e 9: seminários preparados e conduzidos pelos alunos e por mim mediados.

Nesses seminários, os alunos foram divididos sempre em dois grupos de cinco que, após apresentarem seus conteúdos, tinham como incumbência formular questões a serem respondidas pelo outro grupo. Essa forma fazia com que novas dúvidas aparecessem e pudessem ser respondidas ou, ao menos, problematizadas, uma vez que tínhamos sempre um ou dois textos de referência para nos conduzir. E, claro, todos estes são textos que constam na bibliografia da tese.

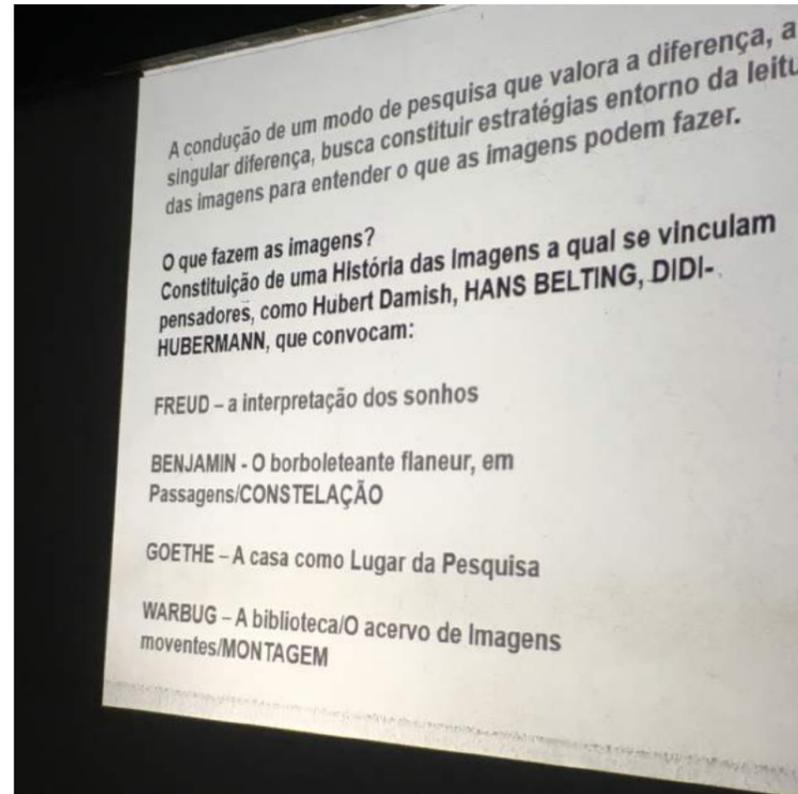


Aula da disciplina Arte, ação e acontecimento.

dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. Mas quando tudo acabava era penoso fazer o caminho desde o lugar da caçada feliz até o acampamento, onde o éter, o algodão, os alfinetes de cabeças coloridas e as pinças apareciam na caixa de herborista. E em que estado ficava o terreno atrás de mim! Ervas partidas, flores pisadas; o próprio caçador empenhara o próprio corpo, deixando-se arrastar pela rede. [e] no meio de tanta destruição, insensibilidade e violência, a borboleta assustada lá continuava, a tremer e apesar disso graciosa, numa dobra da rede. Enquanto fazia esse caminho penoso, o caçador era assaltado pelo espírito daquele que está destinado a morrer. Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis. A sua ânsia de matar diminuiria na mesma proporção em que a sua confiança aumentara. (BEN-JAMIM, 2013: 76)

Borboletas, pois: insetos psíquicos, animais de nossos medos e desejos, imagens errantes de nossos sonhos, de nossos fantasmas, de nossos pensamentos. Em *A interpretação dos sonhos*, texto publicado em 1899, Freud (2017) aborda os processos inconscientes, pré-conscientes e conscientes envolvidos nos sonhos, incluindo sonhar, recordar e relatar o sonho. O texto explica o argumento para postular o novo modelo do inconsciente e desenvolve um método para conseguir acesso ao mesmo, tomando elementos de suas experiências prévias com as técnicas de hipnose e com o tratamento da histeria através da técnica de associação livre, isto é, o paciente fala o que lhe ocorre no momento. Essa técnica foi transposta para as associações em relação ao conteúdo do sonho. Freud (*ibidem*: 185) surpreende-se com que uma das suas pacientes não tenha “sonhos de morte”. Mas ocorreu-lhe um sonho: “um grande grupo de crianças, todos os seus irmãos e primos estavam a brincar num campo. Subitamente, nasceram asas em todos eles e foram-se embora a voar”. Voar como as borboletas, como as almas aladas, falenas ou *larvae*.

Não é preciso estar louco para experimentar a meta-



Projeções de aulas da disciplina Arte, ação e acontecimento.

morfose constante e o deslocamento do centro das imagens. Assim como as borboletas, as imagens rodeiam-nos com a sua dança incessante. Acontece com as imagens algo parecido com essas doenças que os alienistas do século XIX apelidavam por “epidermes do espírito” – o espírito afetado, infetado, transformado por esse tipo de percepção, de afetos, de metamorfoses e pensamentos que são, em conjunto, as *imagos*.

Imago é também o nome da revista que foi criada por Freud conjuntamente com Hans Sachs e Otto Rank em 1912. *Imago* é uma referência ao romance homônimo de Carl Spitteler (1845-1924), romance da aparição feminina, da imaginação e dos artifícios, ou seja, das estratégias estéticas – próprias ao inconsciente. Sabe-se que em 1912, Jung havia introduzido a sua própria noção de *imago* em substituição ao vocabulário freudiano complexo, antes de extrapolar tal formulação na famosa entidade do arquétipo³⁰. Ora, em 1938, Lacan regressa ao problema de partida e reinveste a *imago* como elemento fundamental do complexo ela mesmo, no sentido freudiano do termo. Para Lacan, na *imago* confrontamo-nos com uma questão de metamorfose (um sujeito constitui-se), de mimetismo (por identificação), de desejo e de agressão contra o semelhante. A *imago* é, portanto, uma forma definível no complexo espaço-tempo do imaginário que tem por função realizar a identificação de uma fase psíquica ou, dito de outro modo, uma metamorfose das relações do indivíduo com o seu semelhante.

Imago seria também o objeto psíquico por excelência na medida em que nele prevalece essa aparição estruturante que os Antigos haviam denominado de *phasma* ou fantasia. E isso é válido para os humanos como para as borboletas: o desejo move cada gesto mas cada gesto do desejo comporta uma certa relação com a morte. A *imago* revela-se na sua função psíquica, tão dúplice e pulsativa como a borboleta. Ela forma o meio privilegiado para uma constituição simbólica do sujeito. Ela é questão de aparição visual e de experiência corporal ao mesmo tempo. Como descreveu Lacan (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 40), toda

30. Conjunto de imagens primordiais em nosso imaginário que dão sentido às histórias passadas durante as gerações, servindo para representar o conhecimento no inconsciente. Cf. ARQUÉTIPO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arqu%C3%A9tipo&oldid=55327681>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

Trago aqui, para o corpo do texto, a bibliografia utilizada para que vejamos como ela desenha a interseção entre a pesquisa desta tese e a disciplina *Arte, ação e acontecimento*:

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro**: uma retrospectiva. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do MERCOSUL, 2005.

ARGAN, G. Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Teoria da arte; 3).

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARBOSA, Ricardo J. Correa. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Passo-a-passo; 42)

BARTHES, Roland. Sabedoria da arte. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 161-175.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Todas as artes)

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Editions de Minuit, 2000. (Critique)

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Trans)

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de

relação com a imagem expressa uma relação com o próprio corpo e com o semelhante.

Outra questão posta por Didi-Huberman (2015), no livro *Falenas* (basta anunciar o tema livro como lugar das aparições e batimentos), é a da simetria, ou não, encontrada nas asas da borboleta. Aproveitemos para pensar na hipótese do livro como borboleta e suas páginas como um jogo de tensões das simetrias. Seguem-se desdobrando, ou batendo asas, as aproximações constituintes do pesquisador em sua montagem de pesquisa diante da imagem; e do artista em pesquisa na sua montagem no ateliê. Ambos borboleteiam e conversam com suas falenas, suas imagens, *imagos*, fantasias, fascinações.

Cabe evocar aqui dois outros personagens de nossa montagem nesta tese: o morto que caminha, borboleteia, pelas páginas do livro que nos conduz ao Rio de Janeiro do século XIX e do borboleteante Brás Cubas em suas idas e vindas. Machado de Assis (2007), em seu livro (assunto aprofundado nas páginas pares desta publicação), cuja narrativa é feita pela voz do morto, empreende um modo de escrita não linear que vai e vem no tempo, em suas estratégias de cenas curtas, de narrativas em fragmentos. O segundo autor que se reúne aos tantos outros que constelam a montagem desta pesquisa é o pensador Roland Barthes e seu modo de pesquisa. Roland Barthes (2003a: 50), quem bem sabia da importância do ateliê – “*esse espaço [que] é, em toda parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer do pintar, de escrever, de classificar*” –, descreve estratégias do borboletear.

É incrível o poder de diversão de um homem cujo trabalho aborrece, intimida ou embaraça: trabalhando no campo (em que?, re-lendo-me, infelizmente), eis a lista das diversões que suscito de cinco em cinco minutos: vaporizar uma mosca, cortar as unhas, comer uma ameixa, ir urinar, verificar se a água da torneira continua lamacenta (faltou água hoje), ir à farmácia, descer até o jardim para ver quantos pêssegos amadureceram na árvore, olhar o jornal, fabricar um dispositivo para prender minhas fichas, etc.: eu paquero. A paquera vem daquela paixão que Fourier chamava

uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Falenas**: ensaios sobre a aparição. Trad. A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre**: de Dürer a Velázquez. São Paulo: Editora 34, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

KICKHÖFEL, Eduardo. Iberê Camargo, desenhista. Notas para uma aproximação dos desenhos de figura humana no acervo da Fundação Iberê Camargo. In: ELUF, Lygia (Org.). **Iberê Camargo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2013. pp. 11-19. (Cadernos de desenho)

MARCONDES, Renan. Do projeto à expansão: desenho em percurso na arte performática. **Performatus**, ano 2, n. 7, nov. 2013.

MOLINA, Juan J. Gómez (Coord.). **Maquinas e herramientas de dibujo**. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. **El manual de dibujo**: estrategias de su enseñanza en el siglo XX. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2005a.

_____. **Los nombres del dibujo**. Madrid: Cátedra, 2005b.

_____. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2006a.

_____. **Las lecciones del dibujo**. 4 ed. Madrid: Cátedra, 2006b.

Mas adentremos na questão da simetria pelas portas de Hermann Roscharch (1884-1922), terapeuta suíço que, em 1921, realizou a série *Psicodiagnóstico*. Tal série consistia numa impregnação de tinta obtida por intermédio de um processo de impressão automaticamente criador de simetrias formais. Psiquiatra e psicanalista freudiano, ele desenvolveu esse teste projetivo conhecido como o teste da mancha de tinta de Rorschach. Esse teste teria sido projetado para refletir partes inconscientes da personalidade que se projeta nos estímulos.

As pranchas de Rorschach poderiam ser vistas como autênticas imagens-borboleta: a folha dobrou-se do mesmo modo que as asas se batem uma sobre a outra, posto que revelam uma sumptuosa simetria de desenhos, ao mesmo tempo localmente erráticos e globalmente orgânicos, impossíveis de fixar de uma vez por todas. Choque de simetria: a *imago* enquanto simetria – já que essa é a sua característica formal mais manifesta, seja nas asas da borboleta ou na imagem do nosso próprio corpo, a começar pelo rosto.

Portanto, podemos aferir, que a simetria da imagem-borboleta não oferece a sua estabilidade formal, não oferece a garantia de um espelhamento mimético entre uma asa e outra, a sua estrutura equilibrada. Claro está que não devemos considerar a simetria como algo somente estático. A simetria desencadeia um movimento, o de ser conduzido a uma indução. E ela exige, por isso, uma compreensão antropológica da pulsação ou batimento de asas de uma *psyche* (dos fantasmas) que anima o nosso corpo.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi escritor, filósofo, crítico e um dos mais influentes historiadores da arte do século XX. Este suíço adotou o que foi chamado de *método formalista*, que é, como já abordamos anteriormente, parte da teoria da *pura visualidade*, aplicando pares opostos, os quais reduziu a alguns fundamentais: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade. Como Warburg,

O'DOHERTY, Brian; McEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a)

PUGLIESE, Vera. O conceito de montagem na obra de Georges Didi-Huberman. In: COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES/UnB, 2005, Brasília-DF. Anais do II COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES/UnB. Brasília: PPG-Arte/VIS/IdA/UnB, 2005. pp. 37-46.

ROELS, Reynaldo. O desenho moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. In: FREITAS, Rosana de (Org.). **Reynaldo Roels Jr.**: crítica reunida. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010. pp.50-55.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz, Marcio Suzuki. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

THOMPSON, Don. **O Tubarão de 12 milhões de dólares**: a curiosa economia da arte contemporânea. Trad. Denise Bottmann. [S.l.]: BEI Comunicação, 2012.

TRIGO, Luciano. **A grande feira**: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Como podemos ver, na dinâmica do método, a disciplina *Arte, ação e acontecimento* é uma *consequência* da tese que estabeleceu um campo de pesquisa dentro do Programa da Pós-graduação. Do ateliê para o mundo e do mundo para o ateliê, indo e vindo num incessante voo em busca de um saber alegre (*gaio saber*), e de um método que o fundamente.



Wölfflin foi um dos fundadores da nossa moderna história da arte.

As formas corporais não podem existir senão a partir do momento em que possuímos nós mesmos um corpo. Se fossemos seres exclusivamente independentes, não teríamos do mundo corporal mais que um juízo puramente estético. Mas, enquanto homens providos de um corpo que nos permite saber o que é o peso, a contração, a força, etc., acumulamos em nós mesmos as experiências que, por si só, nos tornam capazes de partilhar, de sentir o estado das formas que nos são exteriores [...]. Involuntariamente, somos nós que amamos as coisas. Há aí uma pulsão ancestral da humanidade. [...] Emprestamos a nossa própria imagem a todos os fenômenos. (WÖLFFLIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 43)

Essa será, afirma Wölfflin, a razão pela qual “a exigência da simetria provém da constituição do nosso corpo. Não porque consideremos o nosso tipo de organização como o melhor, mas porque a simetria é a condição do nosso bem-estar”. Eis, inversamente, a razão pela qual o efeito de assimetria será susceptível de produzir um *mal-estar-psíquico*, como se um dos nossos membros tivesse sido mutilado; como se a simetria do nosso corpo tivesse desordenada.

As borboletas oferecem-nos, sem dúvida, o paradigma ideal para a imagem simétrica. Mas também nos mostram que toda a simetria está à espera do acontecimento que a deslocará. Levado ao extremo, a simetria não tem, pois, nada de tranquilizador.

Didi-Huberman (2015: 48) aponta que Benjamin descreve como um *signal secreto* (um enigma, pois) o acidente particular nas asas das borboletas que rompe a simetria global constituída. “**Todo conhecimento deveria conter um grãozinho de contrassenso**”. Em outras palavras, o que é decisivo não é a passagem de conhecimento em conhecimento, mas o hiato no seio de cada conhecimento, esse enigma. Esta fenda essencial, espaço que falta, parece intrínseca à própria exuberância da forma. Fenda pelo luxo e pelo dispêndio contra-produtivo: é o excesso de formas que

Volto agora ao ateliê, este lugar preparado para a tese, para o estudo do método, espaço esse agora já transformado pela experiência da formulação de várias *consequências* do ato de pesquisa: os panos-de-chão, a ação de desenho *Vera icon*, a ação denominada *Até onde se vai andando para trás*, o grupo *Realizações em desenho e movimento*, o projeto *Pequenas audições*, a exposição *Outras pautas, outras imagens*, o grupo de pesquisa *Aproximações entre desenho e acontecimento*, a disciplina *Arte, ação e acontecimento*, o vídeo que apresenta a dinâmica do trabalho da tese (*consequência 10*).

É preciso finalizar, mesmo que já sabendo que o fim são princípios. Embora a pesquisa queira prosseguir existe um *deadline* e é importante esse marco. Ao partir para a elaboração de considerações finais o mundo foi acometido pela pandemia do novo Coronavírus. Um vírus letal, sem precedentes, que afetou completamente os modos de circulação e relacionamento, dado ao fato do contágio ser facilitado quando estamos em grupos e, sobretudo em lugares fechados. Tudo se alterou. Fez-se preciso elaborar-se em tudo isso, fazer algo. O ateliê tornou-se refúgio, um lugar seguro para seguir.

Novamente caminhar, caminhar, fazer anotações. Me sentei. Escrevi a palavra “desenhar” em um tecido (uma lona preparada com tinta branca) que estava na prancheta a escuta, a espera de algo. Estava diante de uma palavra e uma ação que me elabora. Pensei que desenharia em qualquer lugar do mundo e, ato contínuo, entendi que desenhar é um *acontecimento* praticado em escala global. Tal entendimento deu início à *consequência 11*, a qual juntamente com a *consequência 12*, são realizações de um período em quarentena.

Defini como formato as medidas de um cartão postal e passei a escrever a palavra “desenhar” em diversos idiomas pensando em um livro de páginas soltas, ou um livro de parede que intitulei *Livro da palavra desenhar*. Foram 93 (noventa e três) desenhos escritos nos seguintes idiomas: afriano, albanês, alemão, amárico, árabe, armênio, italiano, islandês, irlandês, iorubá, inglês, lídiche, esloveno, basco,

rompe a unidade ou a simetria da forma. As borboletas gastam magnificamente os seus últimos dias. E para quê poupá-los se morrerão amanhã?

Assim, desde a origem, lhe foi inerente a sua própria simetria sob o prisma temporalizado da metamorfose: mais um ensinamento que as borboletas nos oferecem: em toda simetria constituída pode dar-se uma ruptura parcial e não acidental que tende a complicar o equilíbrio alcançado. Uma ruptura é, propriamente, uma dissimetria.

A coerência das *imagos* das imagens participa duma morfologia mais geral, conferindo a cada coisa o seu ritmo, a sua pulsação, material e temporal, de repetições e diferenças, de simetrias e dissimetrias. Foi estudando a arquitetura dos cristais que Louis Pasteur (1822-1895) descobriu a sua estrutura dissimétrica. E é na ação das dissimetrias que se formam a questão: o que é um acontecimento? O fim (*telos*) é um fenômeno que, como bem nos mostrará Roland Barthes (1990), em seu texto sobre o acontecimento na obra de Cy Twombly – e em especial pelo que nomeia de fim –, necessita sempre, para se produzir, de uma certa dissimetria. Se esta dissimetria não existir, o fenômeno é impossível. É, portanto, a dissimetria que cria o fenômeno.

É, de fato, de um conhecimento de que aqui se trata: *borboletear* consiste em descobrir as coerências desta aventura que se trama de imagem em imagem. É fazer dançar os objetos do saber, acertar o passo com um desejo que não é o de *tudo saber*, menos ainda o do *saber absoluto*, mas sim o do *gaio saber*, como bem descreve Didi-Huberman (2018) em *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*. Se em dado momento da sua vida, Warburg preferiu falar às borboletas mais do que aos seus pares historiadores, talvez tenha sido porque a falena borboleteava livremente diante dele. O conhecimento-falena seria, pois, um alegre saber (*gai savoir*) prevenido da destruição: saber em luto, vocacionado à ruína.

Quando uma borboleta passa diante dos nossos olhos, o olhar alegre-se subitamente, reencontra a sua infância. Mas por esse mesmo movimento, no momento em que a borboleta se vai, o nosso olhar depressa se enluta. No seu texto autobiográfico sobre a caça às borboletas, Benjamin

bengala, bielorusso, birmanês, bósnio, búlgaro, canarim, catalão, cazaque, cebuano, chinês simplificado, chinês tradicional, cingalês, coreano, corso, croata, curdo, dinamarquês, eslovaco, esloveno, espanhol, esperanto, gaélico escocês, estoniano, filipino, finlandês, francês, frísio ocidental, grego, guzerate, galego, galês, georgiano, haitiano, hauçá, havaiano, hebraico, hindi, hmong, holandês, húngaro, igbo, japonês, javanês, khmer, laosiano, latim, letão, lituano, luxemburguês, macedônio, malaiala, malaio, malgaxe, maltes, maori, marati, mongol, nepalês, português, suali, sotu do sul, sueco, sudanês, tadjique, tailandês, tâmil, tártaro, theco, télugo, turco, ucraniano, urzbeque, uigur, urdu, vietnamita, xhosa, xona, zulu.



Página do Livro *da palavra desenhar* (palavra desenhar em búlgaro).

(2013: 41-42) descreveu, notavelmente, como vimos, essa dupla condição do olhar em embate com a imagem. Mais próximo de nós.

De repente, algo aparece. Uma porta abre-se. Uma borboleta passa batendo as asas. De repente: maneira de designar a ínfima duração do fenômeno, a sua singularidade – visual e temporal – de aparição. Maneira de dizer que, quando se passa alguma coisa, o que aparece não faz, muitas vezes, mais do que passar e desaparecer quase de imediato. O real do aparecer faz-se *de repente*, em um instante já. Por outro, a partir da aparição, tudo já é. A sua repercussão se inicia por impor a temporalidade complexa e ampla de uma montagem, de sua memória. Como o relâmpago que já rasgou o céu mas que continuará por muito tempo a rasgar o meu campo visual: *after image*. É assim que o real do aparecer deixa em nós a imagem sobrevivente, da sua calda, do seu rastro em movimento.

Para apontar o que se dá a conhecer por imagem, Didi-Huberman traz as problematizações de Bergson acerca da filosofia e do tempo da memória. Nos interessa, sobretudo, as questões postas por Bergson às imagens e ao movimento. Para Bergson, (2006: 195):

A filosofia só é propriamente ela mesma quando ultrapassa o conceito, ou pelo menos quando se liberta dos conceitos rígidos, para criar conceitos diferentes daqueles que normalmente manejamos, para trabalhar noções mais flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem pelas formas fugidias [de um real].

Bergson não hesita em afrontar o real – a matéria, a vida, o movimento, a duração, a consciência, a memória – através da imagem do seu aparecer; a imagem enquanto algo que não se reduz a uma simples percepção. Tal é a decisão filosófica maior. Decisão que conduz a uma perturbação metodológica do próprio saber: uma coisa estável (já aparecida e não desaparecida) é suscetível de análise, uma vez que po-



Livro da palavra desenhar.

Novamente caminhar, *borboletear*, agora buscando dar um bom fim ao que foi principiado, a tese. Durante quase quatro anos me propus caminhar com William Kentridge. Tive como *corpus empiricus* o livro e a vídeo-animação *De como não fui Ministro d'Estado*. Busquei me aproximar dos modos de pesquisa do historiador da arte em seu gabinete e do artista em seu ateliê. Dispus cópias das páginas do livro na parede e as visitei por inúmeras vezes na sua individualidade e no conjunto buscando no desenho das aproximações e afastamentos, o entendimento do método e suas consequências. Decidi por elaborar uma *consequência* que pudesse figurar esse caminhar conjunto entre Kentridge e eu: uma animação em que me figuro caminhando sobre as páginas do livro *De como não fui Ministro d'Estado*. Mas meu caminhar se dá não somente sobre as páginas de Machado, mas sim, e sobretudo sobre o livro-obra de Kentridge. Isso!

demos rodeá-la e produzir sobre ela uma sequência ordenada de pontos de vista.

Conhecer por imagem é, por isso, aproximar o aparecer das coisas aquém do fato observável. É tocar a singularidade aquém de qualquer lei generalizante. Conhecer por imagens é renunciar à síntese do *resolvido* (*tout fait*) e aventurar-se à intuição do *se fazendo*. Devemos dar conta de uma perpétua criação, ou seja, de um imprevisível rearranjo de todas as coisas que procede pela interpenetração de todas estas coisas entre si, tanto no espaço como no tempo. Conhecer por imagem ganha em precisão e em matrizes, em singularidade e multiplicidades, em *moldagem* e em *modulações*; perde-o em universalidade e em estabilidade (já que a modulação varia sem cessar). A imagem e a intuição que encaixam aí onde o conceito e a síntese se mostram eficazes têm êxito onde o conceito e a síntese tropeçam: **"alargam a nossa percepção"** (DIDI-HUBERMAN, 2018: 72), respeitando as diferenças, os matizes, os movimentos e as menores mudanças qualitativas da realidade.

O tempo torna-se, porém ele próprio um tempo descontínuo, instável, intuitivo, intermitente, evanescente porque *moldado* sobre o tempo singular do aparecer.

Vendo bem, não temos sob nossos olhos senão coisas moventes: o mundo é o movente. O nosso pensamento, segundo Bergson (1964: 264), não ilumina o fenômeno senão como **"uma luz quase apagada, que somente de quando em quando se reaviva, por alguns instantes apenas. A intuição capta o movente na medida em que, como este, passa como uma borboleta, aparecendo e desvanecendo-se quase de imediato no céu da inteligência humana"**. A imagem *alarga a percepção* das coisas, mas o preço a pagar prende-se com a singularidade, portanto, com a fragilidade e com a própria transitoriedade da imagem. O paradigma bergsoniano da *luz quase apagada* seria, portanto, a questão do fenômeno encarado sob o prisma da sua intensidade.

Assim sendo, Bergson cria um dispositivo instrumental feito de imagens que aparecem para desaparecerem; um dispositivo que visa a continuidade do movimento, mas que, para o tornar visível, precede ao artifício de uma inter-



Livro da palavra desenhar montado sobre parede.

mitência estroboscópica³¹. Nascido na época de Bergson, este dispositivo ofereceria a experiência singular de um regime visual dominado pelo caráter saltitante das imagens passageiras e da própria intensidade luminosa, como se uma luz se apagasse e reacendesse obstinadamente sobre o mundo visível a cada volta da manivela do operador. Esta experiência é a da cinematografia³².

Resumindo, por mais que o filme como suporte constitua, em termos bergsonianos, uma falsidade quanto ao movimento, o filme desenrolado em projeção (com as imagens postas ao lado) pode oferecer o instrumento por excelência para reencontrar a verdade do movimento como *dado imediato*.

A cinematografia tal como entende Bergson é aqui evocada no contexto de uma filosofia do conhecimento e da sensorialidade, como um instrumento experimental de desconhecimento visual baseado na decomposição analítica do movimento e visando a sua síntese teórica. Estamos nós aqui no terreno sobre o qual Kentridge desenvolve também suas questões de desenho e movimento.

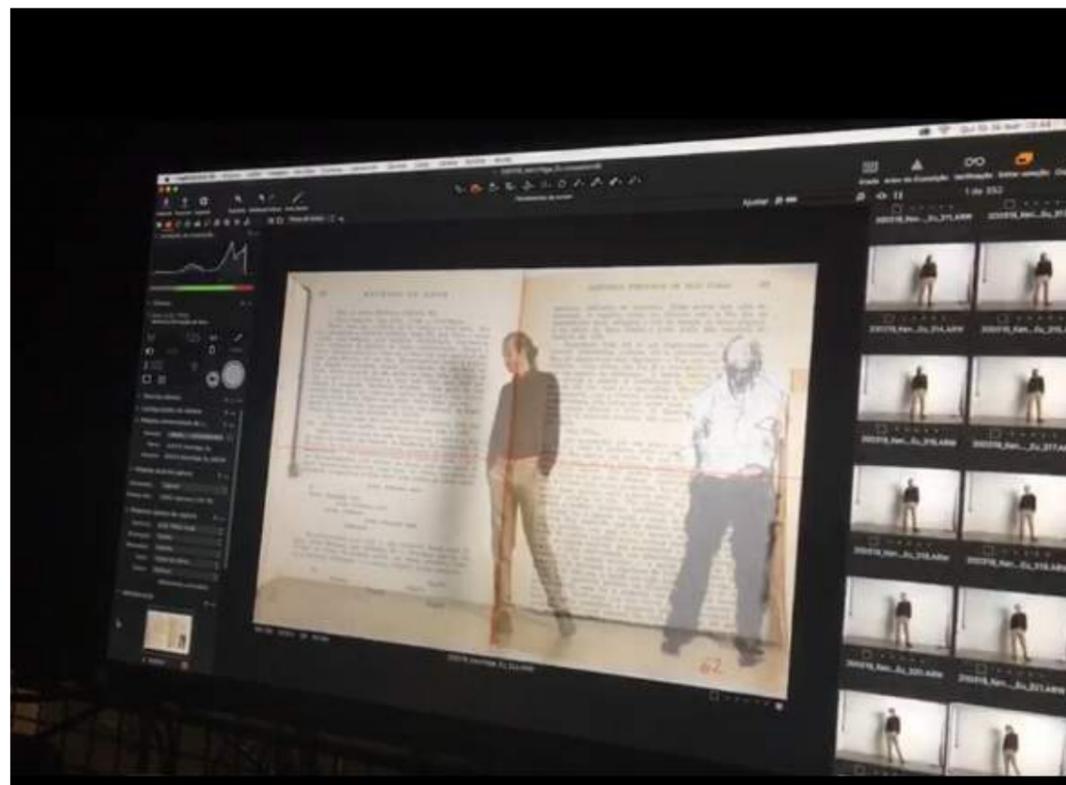
A imagem dura. O tempo é o que impede que tudo seja dado de um só golpe. Este retarda, ou melhor, ele é retardamento. Ele deve, portanto, ser elaboração? O tempo não seria exatamente essa indeterminação prolongada? Esta margem de indeterminação denota, aos olhos de Bergson, o poder do *virtual*. Ora, a indeterminação abre um sulco (uma rasgadura) – uma movência acompanhada do seu rastro – na ordem das coisas estáveis. Essa rasgadura identifica-se com a duração que aparece fazendo traço e intervalo. A duração do real é aquela que morde as coisas, e nelas deixa a marca dos dentes.

31. O estroboscópio é um instrumento destinado a determinar a velocidade do movimento cíclico de um sistema em rotação ou vibração, que faz com que o movimento pareça ter sido retardado ou interrompido. Tal dispositivo óptico permite estudar e registrar o movimento contínuo ou periódico de elevada velocidade de um corpo, com o objetivo de o fazer parecer estacionário. Obtém-se um conjunto de imagens discretas mas que são representativas do percurso que o corpo descreve.

32. o conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projetar numa tela imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmera especial, dando impressão ao espectador de estarem em movimento. Cf. CINEMATOGRAFIA. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 700.

Passei a elaborar um roteiro: deveria caminhar na página esquerda do livro, uma vez que Kentridge se figura, durante todo o tempo, nas páginas da direita. Mas não só: seria necessário atravessar o centro e entrar nas páginas da direita para poder estar ao lado dele desenhado. Somos desenho.

O primeiro desafio foi captar imagens, em estúdio fotográfico, que figurassem meu caminhar, buscando encontrar no tempo da caminhada os quadros necessários para que eu, como previa o roteiro, pudesse caminhar dentro dos limites da página esquerda e, em uma segunda caminhada, atravessar para a página direita e ficar por um tempo que possibilitasse o encontro entre as figurações.



Captação de imagem em estúdio fotográfico para o vídeo *De como não fomos*.

3 Do *borboletear* como método: Kentridge, o artista que caminha, flana, *borboleteia* no ateliê diante dos fantasmas (*imagos e imagens*)

O homem que caminha, dança mais do que caminha. Direi mais exatamente, que *borboleteia*. O verbo *borboletear* vem ao espírito porque esta dança do homem que caminha é muito paradoxal: por um lado, livre, esvoaçante, agitada, pulsativa, dotada de uma estranha atitude. Por outro lado, cativa, desesperada, impotente, autodestrutiva na sua própria agitação. O homem que caminha anda como uma falena ao redor da sua vela. Ele *borboleteia* porque no seu esforço dançado se agita em torno de um eixo invisível e movente.

Kentridge (2014), em sua palestra denominada *Epistemologia da prática: a vida no ateliê*, nos apresenta seu método igualmente borboleteante:

Ando pelo ateliê... o ateliê como uma espécie de zootrópio... 830 VOLTAS PELO ATELIÊ e passo pela lateral da mesa. Vou até a escada, contorno a câmera, vou até a pia, passo pela varanda e passo pela mesa, viro e inverto o caminho. Por 10 minutos, 1 hora, dando voltas e mais voltas pelo estúdio. Tentando reunir os fragmentos flutuantes, imagens nas paredes do estúdio, ideias que estão flutuando no ar, para achar o ponto inicial para o desenho, para a sentença. Tentando reunir os fragmentos para colaborar, ter coerência. Sentindo a pressão pela coerência, a relação da história do cinema com a criação de imagens no ateliê tornar-se uma espécie de zootrópio do pensamento, enquanto eu sei que as ideias e as imagens só irão se esclarecer na ação física de fazer o trabalho... o carvão no papel, a tinta no caderno... mas serão incapazes de deter a caminhada. Às vezes empaco enquanto ando pelo estúdio, preso num laço, no laço de uma frase que fica se repetindo na cabeça. Ando pelo estúdio e penso: A VERDADE É BELEZA. BELEZA, VERDADE. Verdade é beleza. Beleza, verdade. Verdade é beleza. Há beleza no berro da trombeta. Há beleza no berro da trombeta. Verdade é beleza. Verdade. Beleza. Verdade é beleza. Beleza... Morte, aí está a tua ferroada. Túmulo, a tua vitória. Verdade é beleza. Beleza, verdade. Preso dentro do zootrópio. Preso dentro do zootrópio. O estúdio se tornou o zoo-

Quando comecei essa caminhada no estúdio, com o auxílio de Tiago Aguiar (artista e fotógrafo com o qual compartilho os trabalhos em vídeo aqui apresentados), ela se demonstrou dura, inadequada, arrastada. Me lembrei de caminhar para trás buscando refazer os passos dados para frente como forma de encontrar um equilíbrio a ser captado. Tinha que ser cadente, respeitando as dinâmicas de tempo e de espaço já contidas no caminhar de Kentridge. As mãos no bolso, o caminhar pensativo, um *borboletear* gracioso. As primeiras tentativas foram fracassadas.

Ao buscar um *borboletear* gracioso em dúvida interessada, comecei a me lembrar das várias caminhadas realizadas diante da constelação de textos e imagens montadas em variadas formas nas paredes do ateliê. Uma memória deste corpo de pesquisa durante quatro anos de caminhada, uma certa relação com o conhecido. Ora, estou aqui em outro ateliê, buscando uma caminhada síntese, uma certeza de 91 quadros. Foram realizadas 350 (trezentos e cinquenta) fotografias com as quais passei a trabalhar de modo a encontrar por seleção e exclusão as imagens de referência com as quais passaria a desenhar.

A operação que se sucedeu instaurou um novo risco. Exigia uma precisão cirúrgica. Tive que desmontar o livro de Kentridge. Tive que desfazer a sutura. Tive que abrir as portas desse caixão de fantasmas e ver suas entranhas. Novamente, como não lembrar dos mortos? Desenho lento, de estilete, pinça e um amor. O maestro Antônio Carlos Jobim disse certa vez no documentário *Tom Jobim e a Mata Atlântica*³³ que “*você para entender uma coisa você tem que amar. Quando você ama uma coisa você cria uma capacidade, né? Você se interessa por uma coisa então você cria um... você começa a olhar. É um tipo de estudo*”.³⁴

33. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d6ngXAGOFho>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

34. Transcrição minha do áudio do vídeo.

trópico, e não podemos fugir da ação repetitiva sabendo que a atividade é evitar a questão de como fazer o desenho ou redigir a sentença, mas isso também é essencial. Uma procrastinação produtiva. Após 400 circuitos, o homem finalmente fugirá do laço. Ele finalmente vai parar de passar por cima da cadeira. Uma caminhada sem destino tem uma história longa e honrosa. Dos ambulatórios dos claustros, que ficavam perto do pátio, aos passeios nas propriedades aristocráticas, ao passeio para a conversa depois do jantar nas cidades burguesas do século XIX, há algo na ação de cair, de evitar cair e repetir a ação. Pé esquerdo, depois o pé direito e de volta ao começo... Pé esquerdo, pé direito... há algo na repetição do caminhar ao estilo do zootrópio que é produtivo para o pensamento. Torna-se uma trégua entre o artista como criador e o artista como observador.³⁵

Borboletear quer dizer, evidentemente, mover-se, agitar-se, bater-se como uma borboleta o faz com as suas asas. Isto deveria ser um elogio, mas o uso corrente decidiu de outra maneira. Borboleteamos quando passamos muito depressa de um objeto a outro, subentendendo-se: sem nada aprofundar. *Borboletear* é voltejar de objeto em objeto.

Por vezes só fazemos ter ideias: ideias de filmes; ideias de desenhos; dessas ideias filmadas. Estes pensamentos em imagens visitam-nos como fantasma. Fantasma de ideias, fantasmas de ideias de filmes, fantasmas de desenhos.

Nosso homem que caminha, nosso pesquisador *borboleteante* aqui apresentado, Kentridge, é o mesmo que caminha de um lado ao outro em seu ateliê e também sobre o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. E mesmo assim, não tem nada para contar da sua vida recente. Não tem nenhum papel a interpretar. Contenta-se em aceitar que pousemos um olhar insistente sobre o encontro do seu corpo com uma lei espacial, rítmica, de que ninguém tenha conhecimento. Nada de sentido da história, portanto; nada de *interpretação* em sentido corrente.

Andar inclui os dois elementos. Imagens penduradas na parede, não olhadas de frente, mas vistas periféricamente, lateralmente, estímulos exteriores. Os cadernos com as anotações para a pales-

35. Transcrição minha da legenda da palestra.



Impressão e separação de frames para o vídeo *De como não fomos*.

tra visíveis na mesa, embora não claramente legíveis, mas enviando ondas de atração e repulsão, lembrando o artista daquilo que deve ser atacado. Uma caminhada que se torna a pré-história de um desenho. O que é o pensamento transformado em ação – ABRINDO ESPAÇO SEGURO PARA IDIOTICE –, e uma ação que provoca o pensamento? Como reunir diferentes ideias, as diferentes imagens e fragmentos? E, paralelamente a isso, pensar no material. Duas coisas acontecem aqui. Pensar no trabalho com o papel rasgado, para trabalhar com carvão. Pegar a imagem na qual trabalhei ontem e continuar nela. Um magnetismo dos diferentes materiais de objetos nas paredes e prateleiras do ateliê. Esperando aquecer as coisas. Esperando fazer uma colisão entre o material e a ideia. E, na verdade, há duas figuras caminhando, indo em direções opostas, tentando dar sentido em parar o tempo para o mundo do ateliê, como espremer um *insight* da pedra do pensamento empacado, contornando as ideias, ou outro eu em direções opostas, contornando as ideias, o outro eu em direções opostas, uma mão procurando papel, uma caminhada de 70 metros no ateliê, uma deformação de 14 cm das sinapses. “Considerando o que é mais importante à luz de trabalhos perdidos de Steinweg e Peterman, parece que o que é mais importante à luz de Peterman, à luz das planícies, montanhas, perto dos mares, dos rios...” Relatar esta colisão. Circuitos se aceleram tentando achar a colisão particular, deixar todos os elementos atingirem um aquecimento crítico, tornar-se domador de leões, treinador de cavalos, no ateliê.³⁶ (KENTRIDGE, 2014)

Perguntamos a uma borboleta: de onde vem, por que pousa em determinado sítio, qual é o seu projeto? Assim seria nosso pesquisador-borboleta. Algo como um animal dançante que preserva a obscuridade da sua *psyche*. Uma borboleta cuja intimidade não é explicada. A conduta adotada pelo homem-borboleta é uma mistura singular de estereotipia e de invenções; de constrangimentos e liberdades; de regras estabelecidas para sempre e de desvios sempre possíveis.

36-37. Transcrição minha da legenda da palestra.

(...) Vou resumir... menos, menos... para resumir, aquela residência de pedras que conduz... vou resumir... não tão rápido... vou resumir... o crânio para pensar e desperdiçar e ao mesmo tempo...? As paredes do ateliê, o interior do ateliê, se aceleram com elementos de diversas partes do ateliê. Com uma grande barba branca... qua-qua-qua... A idiotice necessária³⁷. (*ibidem*)

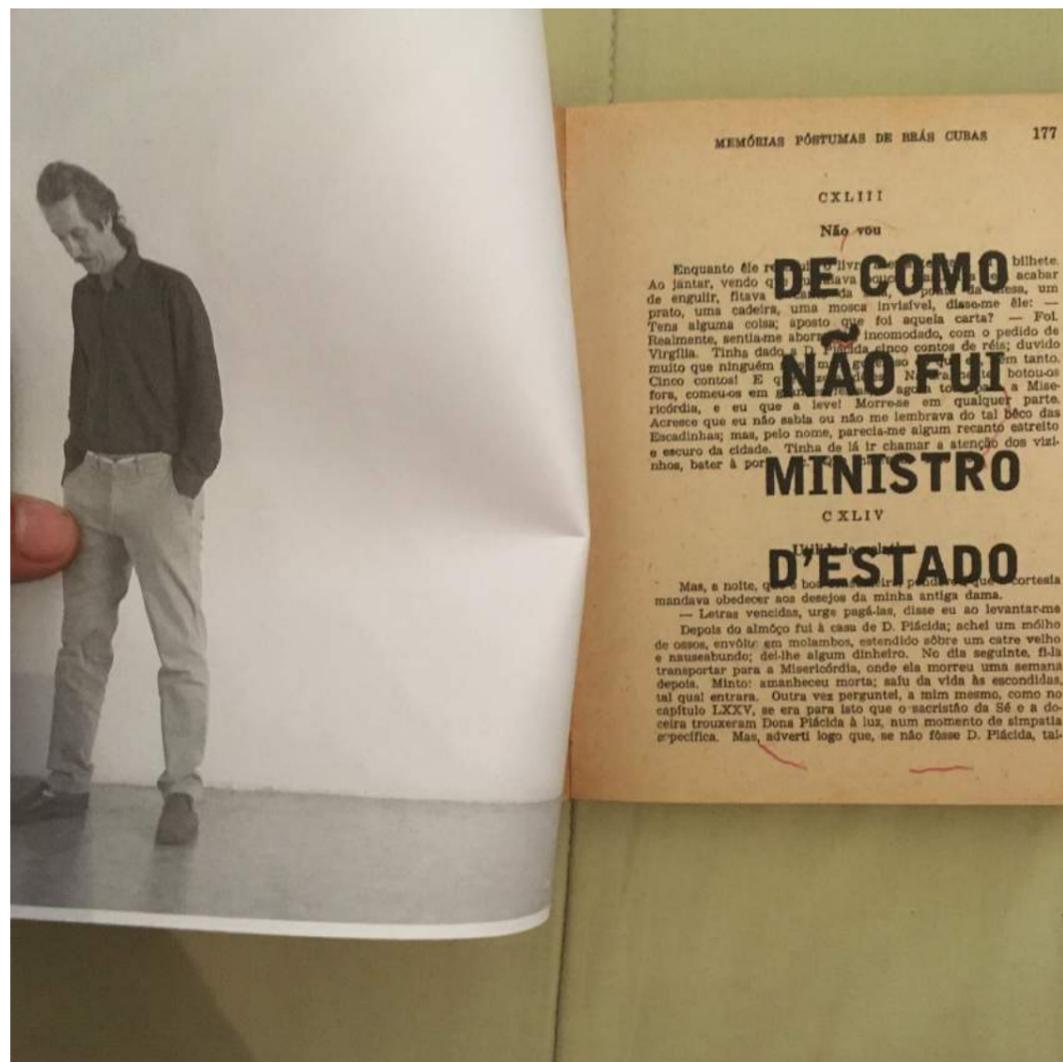


Separação de frames e escolha de cor para o vídeo *De como não fomos*.

O verbo *borboletear* delinea uma estranha constelação semântica. Seria de crer que este verbo se aplica, antes de mais nada, a duas categorias de seres que naturalmente podem se encontrar no mesmo indivíduo. São, primeiro, os seres dotados de graça, seja ela voltada às aparências e ao lado ligeiro da sedução, ou mesmo do erotismo. Tudo, no verbo *borboletear*, conota efetivamente a sedução e o seu incorrigível poder. A outra categoria é a dos seres capazes de dispêndio imoderado: seja voltado ao dispêndio improdutivo, ao consumo, ao sacrifício do útil. A sua graça em fazer do jogo a intensa produção de uma energia sem produto, sem valor de troca. O homem que caminha faz, claro está, parte deste gênero de seres *borboleteantes*: ele possui, para além do seu peso e mesmo de sua fealdade, a graça das crianças que brincam. A graça dos seres inocentes mas receosos. Não é esta uma possível figuração do artista?

Didi-Huberman (2015) aponta que o célebre exemplo analisado por Freud, onde uma criança brinca com um carretel de madeira, constitui, no tempo dessa brincadeira, um primeiro domínio das relações entre o aqui e o longe, entre a presença e a ausência. No grande mito da queda – a desobediência – de Adão e Eva, os pais da Igreja retiveram, em tempos idos, um fato antropológico fundamental: a criança perversa – é o termo comentado em latim de exegese: *perversio*, ato de virar o olhar no outro sentido, até colocar tudo de viés, do avesso – destruiu, pela sua curiosidade, a imagem de Deus em si: deixou de ser à imagem de Deus (é por isso que se tornou mortal). A imagem de Deus está nele deformada, murcha, descolorada, obscurecida, quebrada. E eis que erra numa região do ser – mas mais ainda no não ser – que Santo Agostinho nomeava já por região da dessemelhança. “E, no entanto, o homem caminha na imagem” (Santo Agostinho *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015: 142). Não poderíamos dizer, mais exatamente, que *borboleteia*? Que aí encontra o seu errático caminho, a sua reviravolta no tempo, até – num único instante, mas soberbo na sua chama – queimar as asas e nos legar a sua cinza?

Esse homem que caminha, caminha entorno da imagem, caminha à escuta das imagens e ideias por vir, está,



Estudo de sequência para o vídeo *De como não fomos*.

como aponta Kentridge, em terreno preparado:

Para localizar onde estamos: no ateliê. Tentando analisar a natureza e a atividade do ateliê, que pode ser caracterizado como abrir espaço seguro para a incerteza, um espaço seguro para a idiotice. E essa idiotice necessária não é a mesma coisa que a tolice ou a inocência de tolo puro tornado sábio pela compaixão. Não é o tolo autorizado a dizer a verdade ao poder. Não é a simples ingenuidade elevada. Em vez disso, é criar espaço para a incerteza. Para dar um impulso, um objeto, um material, o benefício da dúvida. Seguir os impulsos que parecem idiotas sem um destino. Acreditar que, em algum ponto, emergiremos do nosso zootrópio. É mais que isso. É uma repressão da avaliação antecipada de uma ação, o valor de um pensamento. Permitir que três regras sejam colocadas numa plataforma giratória. Permitir o trabalho com seus mantras sem sentido repetidos e que as palavras tenham seu tempo. Permitir que o que comece com um capricho possa continuar. Abrir espaço para o ponto inicial não autêntico. O trabalho idiota dos 6 graus de tensão está aí. O filme começou sem roteiro ou *storyboard*. Um dia passado andando de trás para frente, atirando enciclopédias sobre o ombro. Não na celebração da idiotice em si, mas acreditando nisso mais que em um ateliê de boas ideias, de coisas criadas antecipadamente e então filmadas e executadas. Entender, esperar e acreditar não por convicção, mas a partir da experiência, de que do fazer físico, das imperfeições da técnica, do caminhar ruim de trás para frente, partes do mundo de partes de nós, que não esperávamos ou não expressávamos até vê-las são reveladas. Pelos espaços abertos pelas próprias tolices... as páginas rasgadas ao acaso, a linha e a parábola... representamos, vemos e celebramos a nossa construção do mundo. É assim que eu faço um rosto. É assim que fazemos um cavalo. É assim que vemos. E esse é o trabalho no espaço do ateliê³⁸. (KENTRIDGE, 2014)

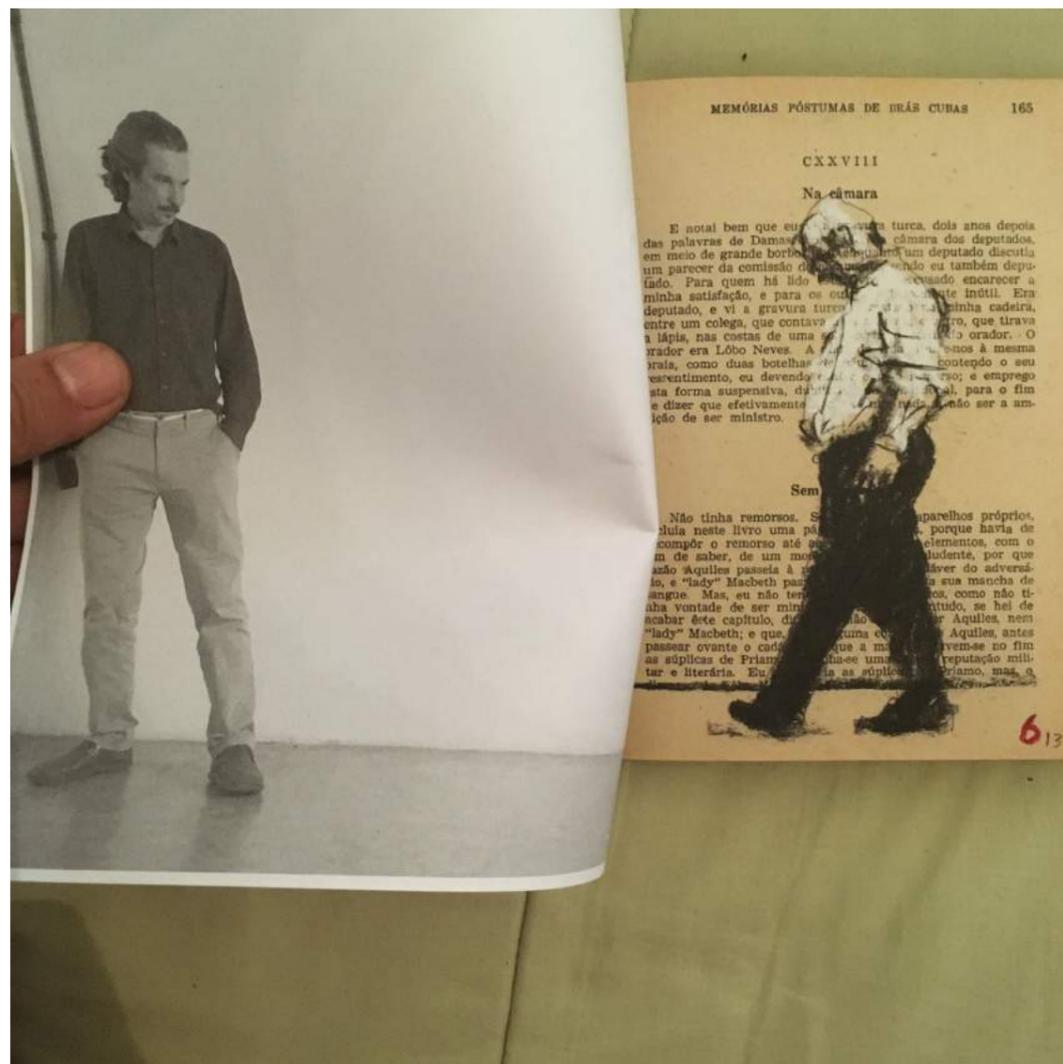
3.1 O ateliê: espaços transformados em lugares pelo trabalho da pesquisa

38. Transcrição minha da legenda da palestra.

Na coleção a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia.

Jean Baudrillard

Tomando o ateliê como o lugar do trabalho, tendo sido seu espaço físico transformado em lugar pelas ações da pesquisa-



Estudo de sequência para o vídeo *De como não fomos*.

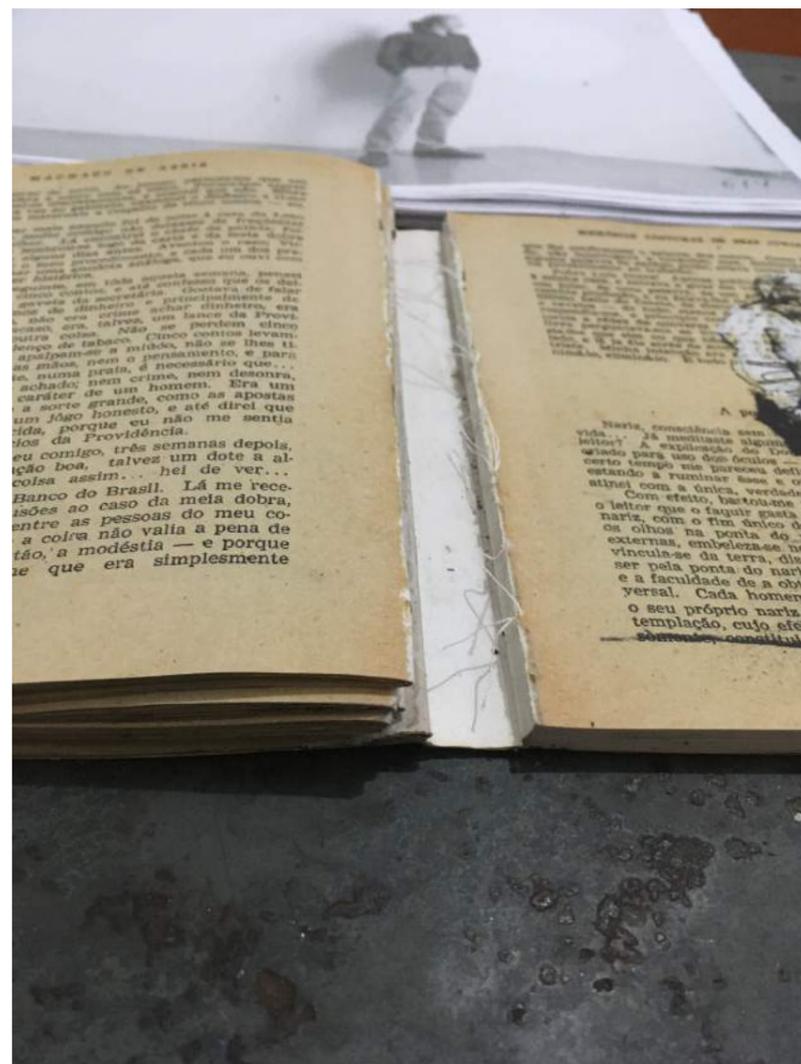
sa, passamos a abordar, agora, as estratégias de leitura e escrita desta tese a partir dos modos de trabalho dos historiadores da arte e suas aproximações com a prática artística. Buscaremos evidenciar, a partir dos livros *Falenas: ensaios sobre a aparição* e *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*, ambos de Didi-Huberman (2015, 2018, respectivamente), e da palestra *Epistemologia da prática: a vida no ateliê*, de Kentridge (2014), o *borboletear* como forma de ler e produzir imagens.

Para evidenciar o espaço arquitetônico (seja a casa, a biblioteca, o gabinete) como lugar da pesquisa e do inventário, trabalharemos com a prática colecionista própria dos biógrafos e historiadores da arte, bem como dos artistas em seus ateliês. Para tanto resgataremos as figuras de Vasari e Goethe como linhagem desta tradição. Trabalharemos com o livro *História da história da Arte*, de Germain Bazin (1989), e também com o catálogo da exposição *Fortuna* (TONE, 2012), de Kentridge, cujo tema era o trabalho em ateliê.

Entender o método exigiu, por parte da pesquisa da tese, a preparação de um ateliê (ver páginas pares) para que suas transformações, metamorfoses (termo caro a Goethe), pudessem apresentar os caminhos e dar imagens às questões que se colocaram aqui em movimento.

Todo e qualquer inventário guarda elementos de uma escolha do inventariante. Em ensaio sobre o ato de colecionar, Jean Bradrillard (2000: 94) diz que todo objeto, ao ser colecionado, deixa de ser definido pela sua função para entrar na ordem da subjetividade do colecionador. Subjetivados, os sistemas científicos de classificação do mundo e do conhecimento, apontam para sua própria falência, pois segundo Maria Esther Maciel (2004: 15) **“todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado”**.

Inventário: detalhamento, levantamento, listagem. Inventar: descobrir, imaginar, criar, arquitetar. Inventor: o que acha, o que descobre, o autor-primeiro. Escolher, recolher, reordenar e dispor no mundo para outro encontro ao acaso do acontecimento. No ato de inventariar, o inventor seleciona, cataloga, desde o seu mundo, apresentando-nos,



Desmontagem do livro *De como não fui Ministro d'Estado*.



Epistemologia da prática: a vida no ateliê.
Capítulo 01 desta tese, montada em parede para leitura e
correções do texto.



Desmontagem do livro *De como não fui Ministro d'Estado*.

em forma, seu próprio inventário, dando matéria sensível ao inventariado. Poderíamos arrolar uma longa lista de escritores e artistas contemporâneos de diferentes contextos culturais que têm se dedicado ao exercício criativo das taxonomias, movidos não tanto pelo impulso lúdico que tal exercício enseja, mas sobretudo pelo propósito de subverter e criticar a lógica burocrática que define o uso dos sistemas legitimados de organização do mundo. Mas o que nos interessa aqui perceber nas origens da história da arte é o uso de tais sistemas de ordenação.

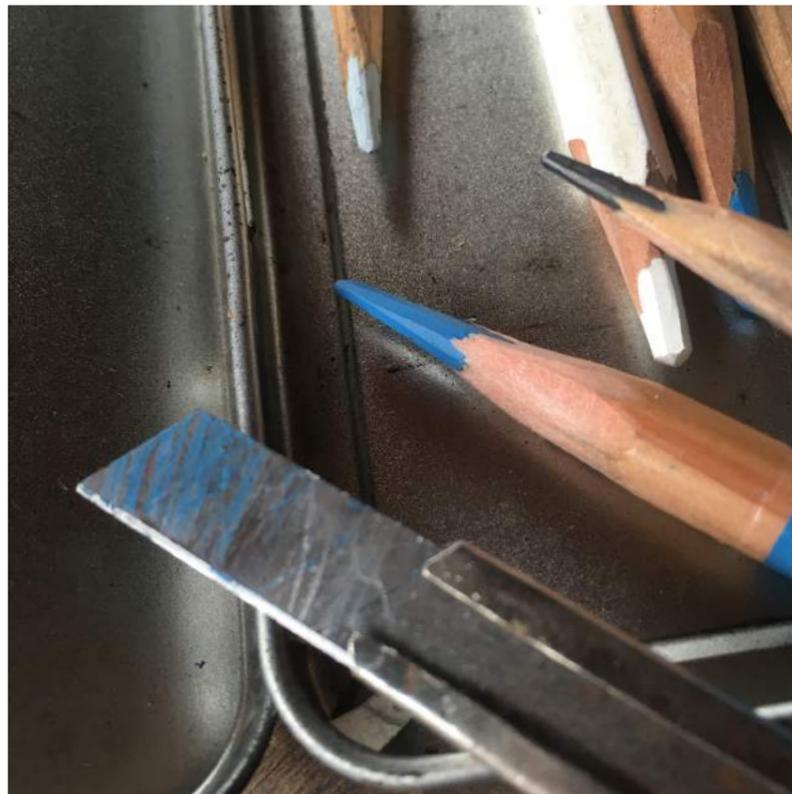
3.2 Vasari e suas coleções de desenhos

Diversas foram as fontes utilizadas por Vasari, desde textos manuscritos de seus antecessores até guias que se começaram a publicar nas cidades da Itália. Ele apoiou algumas de suas afirmações em análises morfológicas de monumentos, mas, é certo que como um historiador moderno, foi consultar suas referências diretamente em arquivos. Por diversas vezes, no decorrer de seu livro (VASARI, 2011), Vasari insiste no trabalho de pesquisa que esse livro lhe custou e as despesas que ocasionou. Ele teve, ao seu lado, notadamente, Borghini, colecionador que orientou suas pesquisas históricas e supervisionou a impressão da primeira edição.

Segundo Bazin (1989), a iniciativa mais notável de Vasari no domínio da documentação foi constituir uma coleção pessoal de obras dos artistas que mencionou. Nesta época, em que a gravura de reprodução se iniciava, o novo historiador de arte precisava ter boa memória para se lembrar de tudo aquilo de que falava. Para isso, acudiu-lhe uma ideia de formar uma coleção, não de quadros, mas de desenhos, o que lhe permitiria rememorar a maneira de cada pintor. Foi na segunda edição de seu livro, a de 1568, que ele escreveu sobre essa coletânea que nomeou de *Libro de' disegni*. Os volumes dessa coleção, que deveriam oscilar entre oito e doze, eram constituídos de cartolinas de cerca de 60 cm de altura por 45 cm de comprimento sobre as

Passei a tomar decisões acerca da matéria e da forma que me trouxesse um desenho que fosse sintônico com o suporte já existente, ou seja: tenho um livro de páginas amareladas com impressões e preto, branco e os números em vermelho que serviram de referência à sequência de desenhos, de 01 a 82. Optei por trabalhar com a monotipia em carbono preto para ter uma linha gráfica semelhante a linha já impressa dos desenhos de Kentridge.

Vai ter azul! Por Kentridge, por mim. Minhas calças serão em lápis de cor azul, minha camisa será em lápis de cor branco. Estamos ambos de camisa branca. A redefinição dos contrastes serão em grafite 5B.

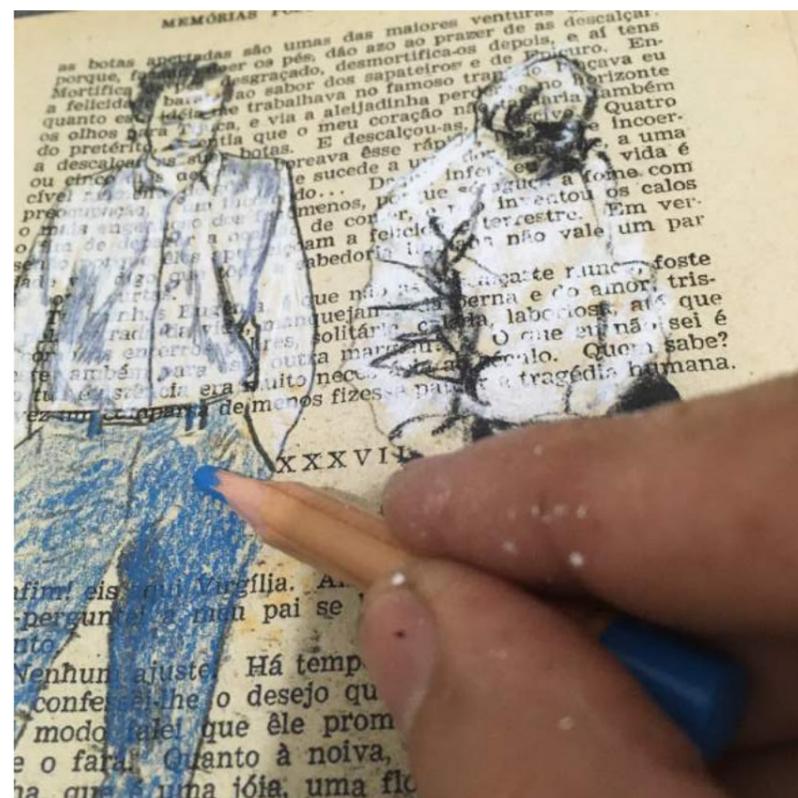


Materiais utilizados para os desenhos do livro *De como não fomos*.

quais se colavam os desenhos. Mas essa coleção não perdurou até nossos dias. A sua dispersão começou no dia seguinte à morte de Vasari, quando em visita à família em 1574, o grão-duque, Francisco, recebeu de presente um tomo destes desenhos. Cinco tomos comportando mil peças foram adquiridos por Niccolò Gaddi (1537-1591), colecionador de desenhos e manuscritos. Entre 1600 e 1615, o sobrinho de um pintor de nome Giorgio, vendeu esses desenhos a M. de Parun, originário de Nuremberg. No curso dos séculos XVII e XVIII, todos os desenhos reunidos por Vasari entraram em circulação através da Europa e foram adquiridos pelos maiores colecionadores da época.

Buscar esses exemplares é uma caça repleta de dificuldades. No entanto, a busca das peças vasarianas, que os gabinetes de desenho de hoje ainda fazem, poderia ser mais fácil se, na maioria dos casos, não houvessem sido retirados os enquadramentos decorativos desenhados em estilo maneirista, a bico-de-pena, por Vasari e seus discípulos. Agrupando diversos desenhos, Vasari compunha uma verdadeira arquitetura (precursora da *Mnemosyne* de Warburg) a partir de fragmentos, recortes e montagens.

O mais curioso nos enquadramentos feitos por Vasari é o modo como reproduzia forçosamente, o estilo da época do artista a quem o desenho em enquadramento era atribuído. É o caso, por exemplo, da folha que continha dois desenhos, no anverso e verso, atribuídos por ele a Cimabue. Esse modo de acrescentar ao desenho um enquadramento decorativo deve ter chocado os colecionadores subsequentes que, tendo mais reverência pela integridade da obra, retiraram tais molduras. Entretanto, é esta a origem do enquadramento mais simples conhecido até hoje, chamado *passe-partout*.



Execução dos desenhos para o livro e vídeo *De como não fomos*.

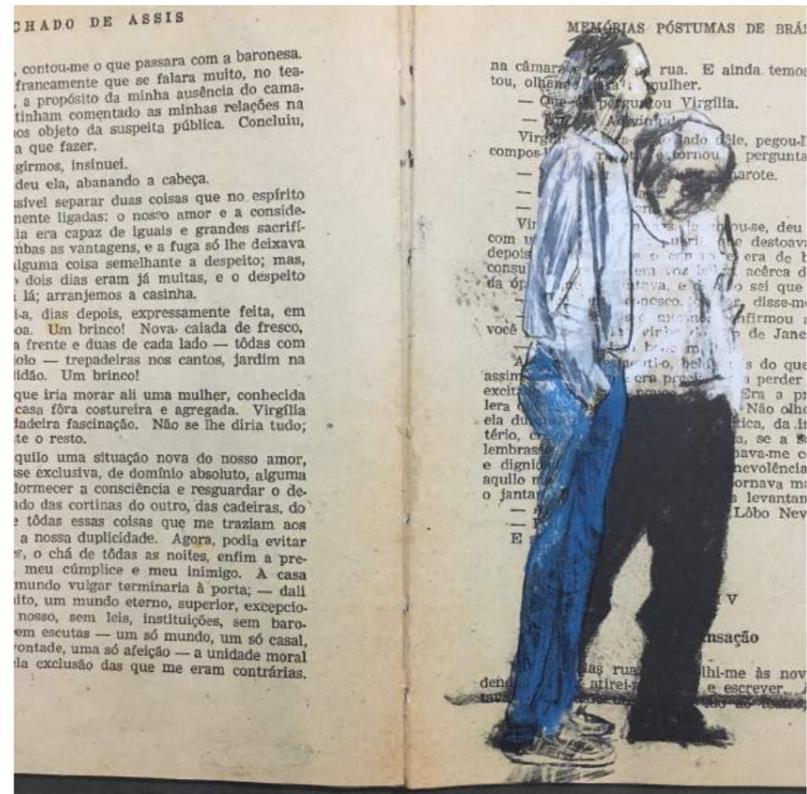
Desenhei por cerca de dois meses. Entre pretos, brancos e azuis passei a ler novamente a obra de Machado, agora em fragmentos que hora se afastavam, entrando em uma zona de desaparecimento, hora se davam a ver em palavras, frases, capitulações e outros paratextos.

O livro foi novamente encaminhado para o estúdio fotográfico afim de realizar a captação das imagens de suas páginas para a animação *De como não fomos*.

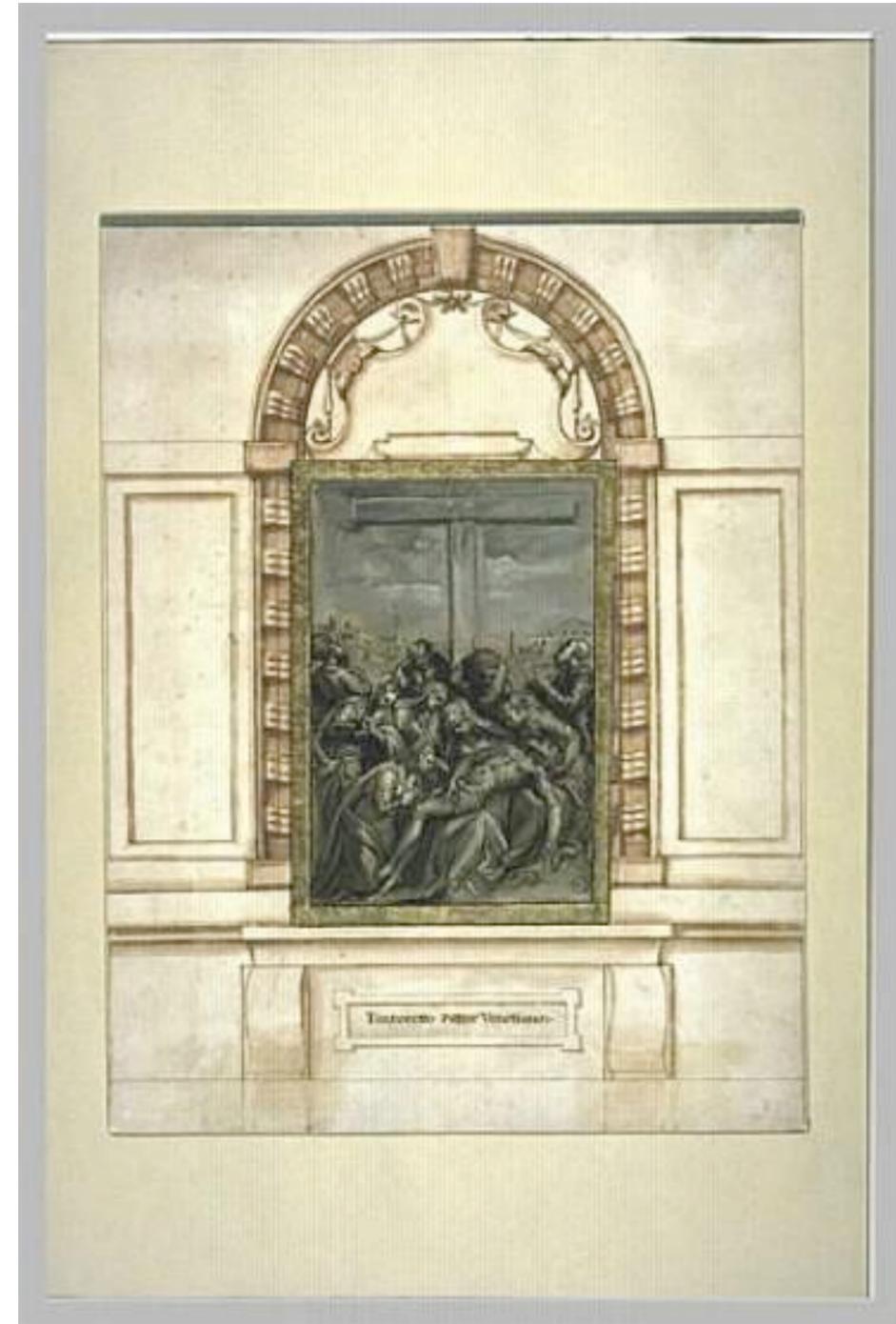
Escolhi trabalhar com a paisagem sonora do ateliê, uma vez que essa foi, o mais das vezes, a sonoridade deste espaço transformado em lugar pelo agenciamento do corpo e dos afetos.



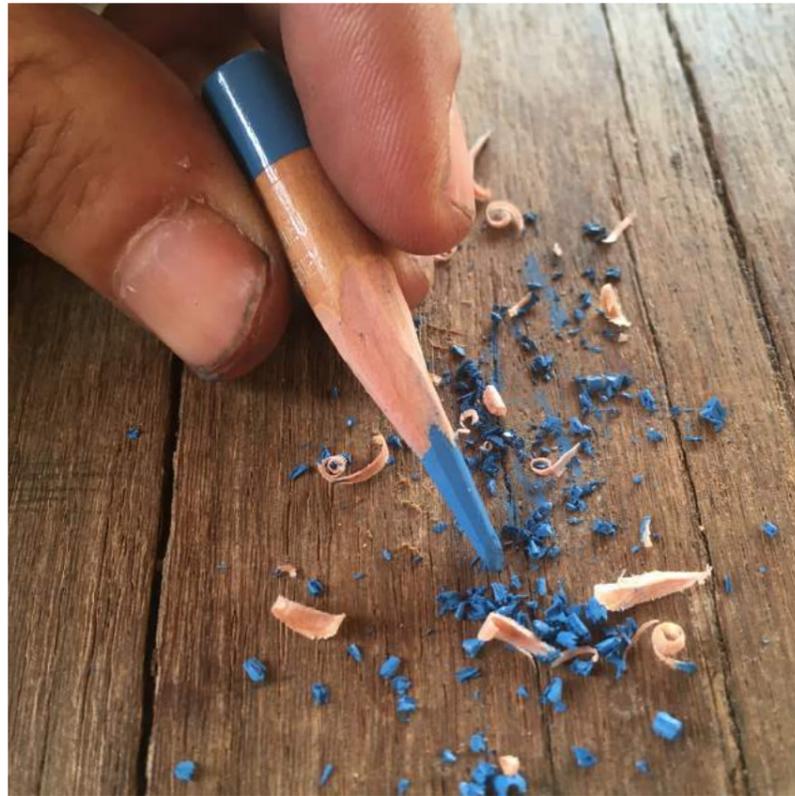
Libro de' Disegni.
Filippino Lippi, Botticelli e Raffaellino del Garbo.
National Gallery of Art, EUA.



Página do livro para o vídeo *De como não fomos*.



Libro de' Disegni.
Tintoretto, *Déploration du Christ*.
Musée du Louvre, FR.



Lápis de cor azul.



Libro de' Disegni.
Lorenzo Sabatini.
Museu do Louvre, FR.

Conhecer o mundo.
 Olhar para o espaço.
 Achar o desenho.
 Performance de transformação.
 Ode ao adiamento produtivo.
 Ode aos relógios ruins.
 Epistemologia prática.
 Poemas que eu sabia.
 Uma exigência ética.
 As perguntas são uma forma de prosseguir com os argumentos.
 Mas há outras coisas que também acontecem nos espaços,
 principalmente a hesitação, o drama, o incerto.
 A dúvida debochada escondendo a dúvida verdadeira.
 O peso das palavras na mão aberta.
 Como ou porque alguém acaba passando a vida enchendo folhas
 de papel com sinais ou imagens.
 Há muitas pré-histórias para alguém ser um artista.
 Me tornei artista porque precisava achar um campo
 em que a construção de autoridades fictícias e citações
 imaginárias seriam o motivo de comemoração
 em vez de vida campestre e desgraça.³⁹ (KENTRIDGE, 2014)

39. Transcrição minha da legenda da palestra.



Libro de' Disegni.
Orazio Smmachhini.
 Museu do Louvre, FR.

<https://vimeo.com/488754376>



Libro de' Disegni.
Marco del Moro, Le Christ et la Samaritaine.
Muséum de Louvre, FR.

3.3 Goethe e casa como lugar da ordenação, da pesquisa

A condução de um modo de pesquisa que valorasse a diferença, a singular diferença; que buscasse constituir estratégias entorno da leitura das imagens, para entender o que elas poderiam fazer – ou que tipo de conhecimento poderia ser produzido quando em seu encontro; quais fenômenos possibilitados por elas –, estava já em curso no século XIX. E é entorno do que fazem as imagens que se constitui uma história das imagens à qual se vinculam Freud e a interpretação das imagens dos sonhos, Benjamin e seu modo *flanêur*, *borboleteante*, da escrita fragmentada de *Passagens* (BENJAMIN, 2009) bem como da noção de *constelação*, Warburg e sua biblioteca elíptica, o atlas *Mnemosyne*, enfim, seu acervo de imagens moventes. Todos esses pesquisadores tiveram seus estudos desenvolvidos a partir dos postulados de Goethe.

Os motivos teóricos esboçados por Warburg, em seus artigos eruditos, foram na mesma época expostos por Benjamin até suas últimas consequências filosóficas. Assim como Warburg em 1920, Benjamin seguiu os motivos goetheanos como uma via real para elaborar suas próprias concepções de história e de crítica.

No livro *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*, Didi-Huberman (2018) aponta que a tese de doutorado intitulada *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, defendida por Benjamin em 1919, abre com a seguinte máxima de Goethe: “Antes de qualquer coisa o analista deveria investigar, ou antes, procurar saber se realmente está diante de uma misteriosa síntese ou se isso do qual ele se ocupa é apenas um aglomerado, uma justaposição, ou ainda como seria possível modificar tudo isso” (GOETHE *apud ibidem*: 172).

Benjamin visava um *gaio saber imaginativo*. E para isso se ancorava, assim como Warburg, em Goethe: “Como não se pode apreender um todo no saber nem tampouco na reflexão, uma vez que falta àquele a interioridade e a esta a exterioridade, é preciso necessariamente pensar a ciência como Arte, para se mostrar inteira em cada um de

seus objetos particulares” (BENJAMIN *apud ibidem*: 172).

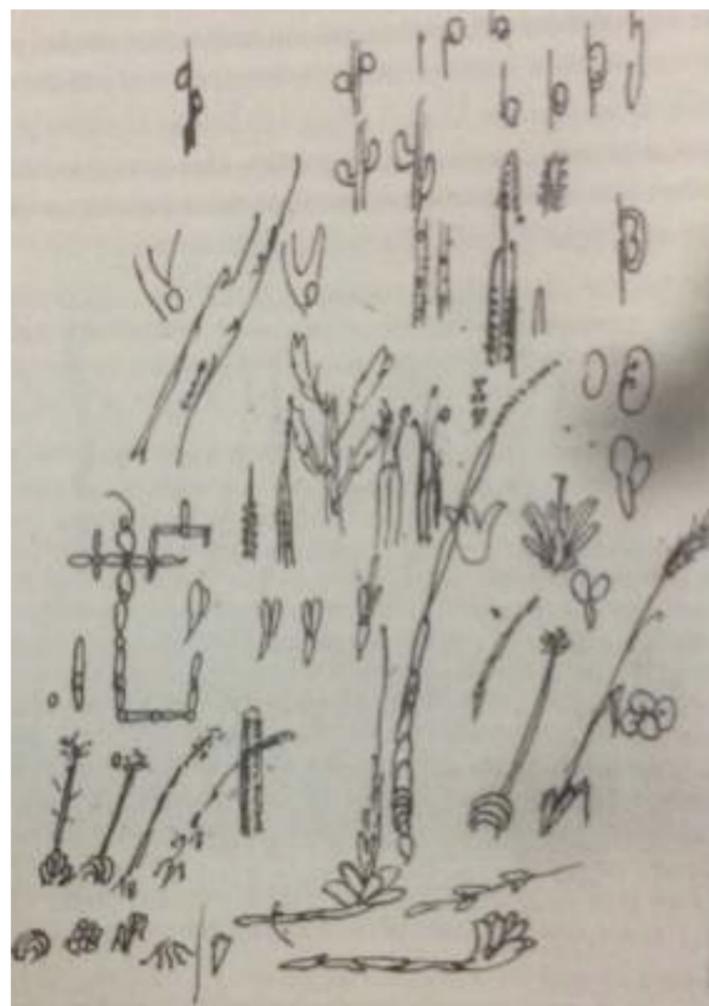
Goethe é um representante típico dos grandes movimentos que, partidos da Alemanha, constituirão a reputação do classicismo como, por exemplo, o Romantismo. Nasceu em 1749 e morreu em 1832. Seu interesse múltiplo o fez estudioso do direito, da literatura, da química, da biologia, da física e, aqui um dado importante, se dedicou a um colecionismo e a uma taxonomia no intuito de entender as metamorfoses do mundo.

Em *Atlas*, Didi-Huberman (2018) nos apresenta os modos de pesquisa postos em movimento por Goethe e que valorizava o desenho como ferramenta de pensar. Para Goethe, desenhar se constitui em gesto artístico com a condição de se dobrar, primeiro, às condições científicas da observação experimental: a história da arte e a história natural sustentam a mesma decisão gráfica destinada a fazer a amostragem dos fenômenos, a recolher precisamente a diversidade do mundo.

Por isso, a noção central do *gaio saber visual* de Goethe diz respeito menos a uma tradição de debates estéticos, em busca de critérios para a beleza da arte, do que a uma atitude fenomenológica diante do mundo sensível. Por exemplo, em um desenho onde uma flor não será vista como uma coisa bonita a ser colocada em um vaso para compor uma natureza-morta, mas como um organismo fascinante que se compreende, ao mesmo tempo, de acordo com o seu antes (o rebento, o broto) e o seu depois (a ramificação). Esta noção é a morfologia, uma noção operatória percebida a partir da observação.

O *gaio saber* visado por Goethe, tanto em suas reflexões teóricas quanto em sua prática experimental – pesquisa de campo, observar, suscitar os fenômenos, desenhá-los, produzir suas variações – não passava de uma *ciência geral das formas* capaz de considerar tanto sua multiplicidade quanto as regras de suas transformações recíprocas, ou seja, suas metamorfoses.

Estar à escuta da música do mundo: é o que Goethe já pretende fazer ao observar cada coisa segundo sua metamorfose. Goethe, como se sabe, era um observador das bor-



Estudo de brotos, flores e ramificações, de Goethe.

boletas. Também separava e observava as transformações dos bichos da seda da produção de seu pai.

Goethe organizou o espaço de sua própria casa, assim como Warburg o faria mais tarde, como um verdadeiro instrumento de trabalho no qual cada problema, cada temática abordada era objeto de cuidadosa coleção. O conjunto constitui o que podemos chamar de Coleção de coleções.

Foi pela força das coisas que os historiadores da Arte primeiro estudaram os conjuntos artísticos de Goethe. Após sua morte, deixou 341 caixas com manuscritos, 17.800 pedras, mais de 9.000 gravuras, aproximadamente 4.500 moldes de gemas, 8.000 livros, pinturas, esculturas e coleções de História Natural.

Tais coleções tornavam-se, nas mãos do poeta, um instrumento eficaz para formular sua concepção de uma *totalidade da arte* a partir das amostras recolhidas na sua casa, em Weimar.

Coisas recolhidas do mundo encontram no ateliê um campo referencial de uma pesquisa que se constrói, à maneira da *Mnemosyne* do historiador Warburg, arranjos e montagens que dão forma a um outro mundo pronto a experiência.

Nascido em uma família de poderosos banqueiros judeus de Hamburgo, Aby Warburg (1866-1929) dedicou sua vida à tarefa de compreender, através das imagens, a eterna luta desencadeada no homem entre a razão e a desrazão, entre a ciência e a fantasia.

Desde seus primeiros trabalhos até os mais tardios dedicados ao tempo de Martin Lutero e às imagens do paganismo, os escritos de Warburg constituem-se uma malha tecida com fios díspares como a poesia, a história, a astrologia ou a magia e, claro, as imagens – o depósito fundamental da memória psicológica e da história.

No início do século XX, Warburg construiu, em sua biblioteca elíptica de Hamburgo, um modo de organização *sui generis* das imagens; e gravou na entrada interna o nome *Mnemosyne*, a personificação, na mitologia grega, da memória e também o nome dado à mãe das nove musas.



Coleção mineralógica, de Goethe.



Caixa de arquivos, Aby Warbug.

Na biblioteca de Warburg, os livros não obedeciam a uma disposição cronológica. Eram organizados segundo o princípio de “boa vizinhança”, postos lado a lado em função do que se desejava pôr em evidência. Podemos nomear a biblioteca *Mnemosyne* como *lugar de pensamento inventariado*. Warburg apresenta já, ainda que de modo embrionário, a ruptura que o historiador da arte e da cultura vai propor para superar o modelo cronológico, linear, que a história da arte tinha como canônico. Warburg ambicionava construir uma história da arte sem palavras. Um projeto desenvolvido a partir das ideias de montagem, colagem, espacialização e intervalo que tanto influenciou a contemporaneidade. Pensemos em Gerhard Richter, Jean-Luc Godard, Boltanski, entre muitos outros artistas e intelectuais.

Foi após sua saída da clínica que Warburg e seu assistente, Fritz Saxl, construíram as *Mnemosynes*, um modo de deixar as memórias visíveis para a leitura e constituição das formulações. *Mnemosyne* é nome também do título que Warburg deu a outra obra que empreendeu desde 1924: a construção de um atlas de imagens ou, segundo desejo do próprio Warburg, “**uma história sem palavras**” (WARBUG, 2010: 281). O atlas de imagens *Mnemosyne* foi, portanto, uma espécie de dispositivo para ver o tempo no qual Warburg trabalhou, de 1924 até sua morte, em 1929.

Podemos dizer que o atlas de imagens foi pensado em relação com a coleção de livros organizada em sua biblioteca. Como se sabe, os princípios de tal ordenação não obedeciam um padrão típico. Tratava-se de um método inerente aos trabalhos da Biblioteca Warburg. Assim como os livros da biblioteca, as fotografias do atlas eram tidas como objetos, reutilizáveis em contextos diferentes para que surgissem novas problemáticas. *Mnemosyne* era uma montagem que apresentava a estrutura visual do seu pensamento imcompreensível. Foram agrupados 79 painéis, reunindo cerca de 900 imagens. Todas eram reproduções de obras artísticas (pinturas, esculturas, movimentos, edifícios, afrescos, baixos-relevos, selos, moedas, etc.) que Warburg montava, não numa ordem linear, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo momento sobre painéis



Sala oval de leitura da Biblioteca Warbug, 1926.



Painel 2: representação grega do cosmos.
Figuras mitológicas, Apolo.
As musas como acompanhantes de Apolo.



William Kentridge em trabalho de ateliê.

de madeira de 1,5 m por 2 m. Ele instalava estes quadros de imagens ao longo de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, pensarem entre si; para que pudessem ser observadas, relacionadas. Ao proceder com tal estratégia, Warburg equivalia sua biblioteca pensante ao ateliê do artista – lugar de fazer pensar por imagens e construir em obra, palavra ou imagem, matéria sensível.

3.4 O inesgotável conhecimento pela imaginação

Uma caminhada que se torna a pré-história de um desenho.

O que é o pensamento transformado em ação.

William Kentridge

Não se lê um atlas como se lê um romance. Um atlas começa de modo arbitrário ou problemático em que seu objetivo remete à ocorrência de uma nova região, de um campo novo do saber a ser explorado. De modo que um atlas nunca possui uma forma que se poderia dizer definitiva.

O atlas não é necessariamente feito de páginas, mas antes de *mesas, pranchas*, onde são dispostas imagens. Pranchas que, consultadas, deixam divagar nossa *vontade de saber*, de imagem em imagem e de prancha em prancha, percorrendo seus labirintos. O processo de saída dos labirintos, por assim dizer, passa mesmo por um grande rigor no espaço de ordenação do conhecimento, como nos aponta Ludwig Otto Binswanger, o médico de Warburg, sabidamente um observador interessado acerca de cada um de seus clientes:

4 de junho [1924]. Transferência para Villa Maria. Warburg havia aos poucos se acostumado com a ideia dessa mudança, mas [...] o mais difícil para ele é habituar-se a novos cômodos, particularmente às salas de banho. [...] É preciso então que ele coloque a atual sala de banhos em sintonia com as de Léna e de Parkhaus,



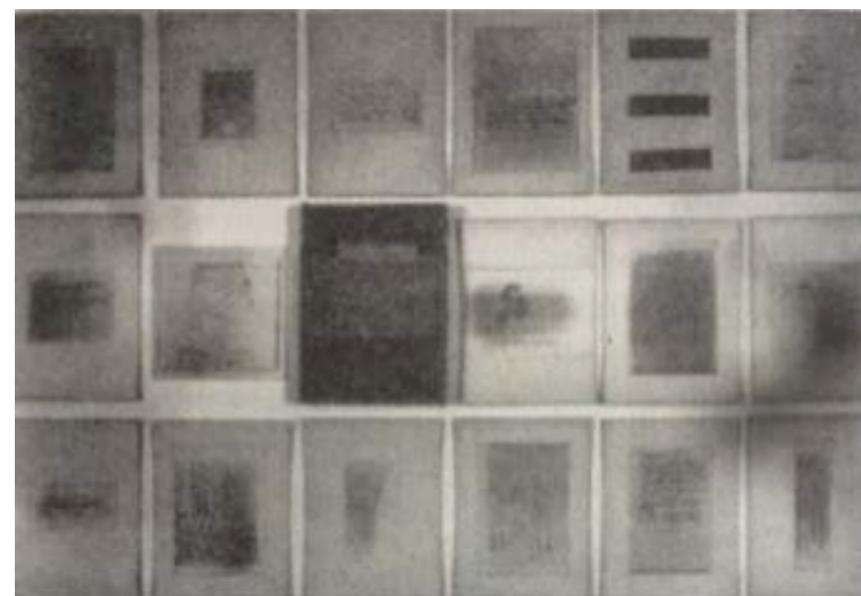
Epistemologia da prática: a vida no ateliê.
Mesa de livros de referência para pesquisa.

o que lhe causa os piores problemas. Já é bastante difícil reconstruir em memória a sala de banhos de Parkhas. O paciente está também muito perturbado, nos demais locais, pela nova organização do espaço; ele está propriamente desorientado, pois o eixo da mesa, por exemplo, está colocado de modo diferente com relação a janela, de maneira que, da janela, ele deve acender à mesa, etc. Ele coloca sobre a mesa objetos que têm uma ressonância afetiva, livros, imagens, porque facilitam sua orientação. Assim, é quando ele olha escondido esses objetos que lhe trazem uma certa tranquilidade. Por essa razão, não podemos impedir esse seu hábito de transportar seus pertences por onde quer que ele vá. (BINSWANGER *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018: 258)

Aby Warburg não lograva dar atenção a alguma coisa a não ser relacionando-a a outras afins para formar uma constelação na qual ele poderia reencontrar uma orientação para seu pensamento. Planos de pensamento ou mesas de orientação: é disso que Warburg precisava para não se perder de vez na disparidade do mundo, nos caprichos da imaginação ou nos desastres da história. As mesas de orientação foram para Warburg o que exigia sua própria inquietação para não desaparecer diante do caos. Uma mesa de orientação, segundo Didi-Huberman (2018), no sentido divinatório do termo, supõe a circulação constante dos espaços maléficos e benéficos, logo, dos momentos melancólicos (quedas no tempo) e maníacos (triumfos sobre o destino).

Mnemosyne foi mesmo uma grande coletânea de mesas de orientação. Forma visual do saber ou fórmula sábia do ver, o atlas inquieta todos os quadros de inteligibilidade. Contra toda pureza racional, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Aponta não para a interioridade da imagem e seus símbolos, mas sim para sua exterioridade, sua relação com as outras imagens.

O atlas desconstrói os ideais de unicidade da razão, especificidade, pureza, conhecimento integral. Ele é um instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados. Seu princípio, seu motor, é a imaginação. Por sua potência de montagem, a imaginação recusa os laços de



Marcel Duchamp, *Caixa de 1914*. Fac-símiles fotográficos.
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, EUA.



Kasimir Malevitch, *Carta analítica*, 1925. Montagem de fotografias, documentos fotomecânicos, desenho a lápis e tinta sobre papel. 63,5 x 82,6.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA.



Marcel Broodthaers, *Sem título*, painel A, 1974. Montagem fotográfica sobre pintura, 180 x 220 cm.

uma semelhança óbvia, laços que a observação direta é incapaz de discernir.

O atlas é guiado por princípios moventes e provisórios entre coisas ou palavras que, em princípio, nada pareçam reunir. O atlas – e seu sistema de montagem – a partir de Warburg, contribuiu em profundidade às formas de todas as ciências da cultura, ou ciências humanas, como também possibilitou que um grande número de artistas pudessem repensar, sob a forma da coleção e da remontagem, as próprias modalidades segundo as quais as artes visuais são elaboradas e apresentadas hoje.

3.5 Trabalhar: espaços transformados em lugares pelos agenciamentos de corpo

Mas voltemos a falar do ateliê, esse lugar de um arranjo vivo, de espaço às incertezas da leitura. Esse espaço de trabalho. Ao falar de seus métodos, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barthes (2003a: 50-51) nos contradiz, uma vez que nos apresenta três imagens do seu ateliê, e escreve: “Meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho. Esse espaço é, em toda parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer de pintar, de escrever, de classificar”.

Em outro livro, *O neutro*, ao nos apresentar seus métodos de preparação e de exposição de aula⁴⁰, Barthes (2003b: 21-24) põe luz na biblioteca como modo de leitura:

40. Em específico, da preparação da aula de 18 de fevereiro de 1978 do curso *O neutro*, ou melhor, *o desejo do neutro*, ministrado no Collège de France.

1) Tópica. Para preparar este curso eu passei a palavra Neutro por certo número de leituras = procedimento da tópica: grade sobre a qual se deixa um “assunto” zanzar. [...] não passei o Neutro ao longo de uma grade de palavras, mas de uma rede de leituras, ou seja, de uma biblioteca; 2) Portanto, que biblioteca? A de minha casa de férias, ou seja, lugar-tempo onde a perda de rigor metodológico é compensada pela intensidade e pelo gozo da leitura livre. Descrever essa biblioteca, explicar sua origem, seria entrar na biografia, na história familiar: biblioteca de um sujeito = identidade forte, completa, um retrato; [...] Essa biblioteca de autores



Barthes em seu ateliê.



Barthes em seu ateliê.



Barthes em seu ateliê.

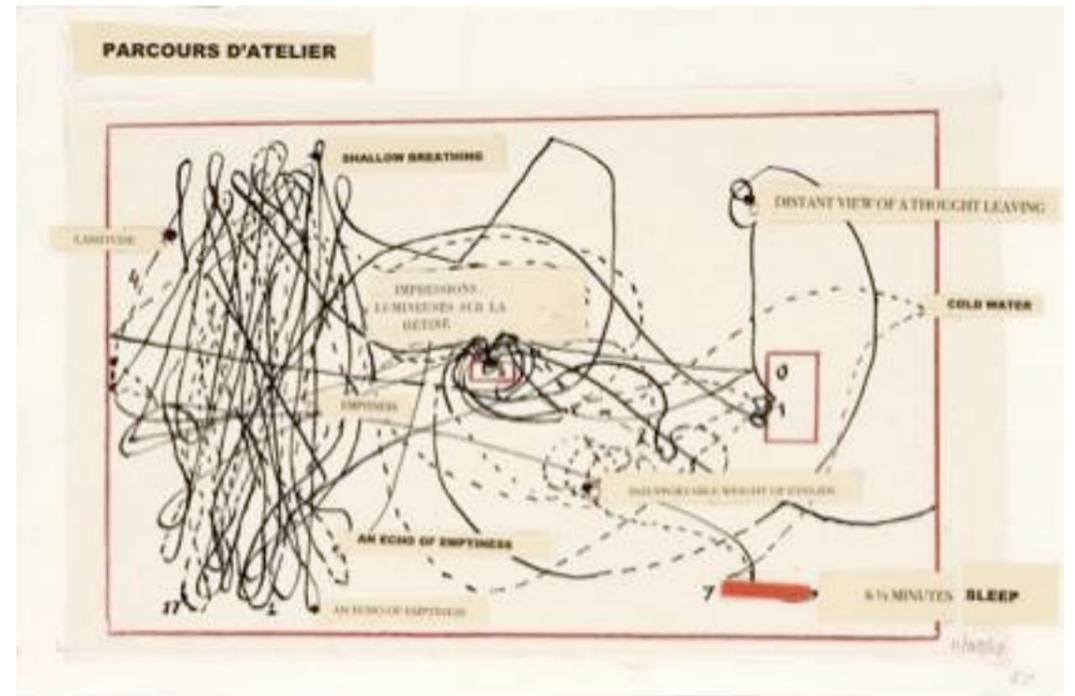
mortos. Isso pode parecer fúnebre, passadista. Não penso assim [...] “só leio mortos”. Ler o autor morto, para mim, é vivo, pois fico perturbado, dilacerado pela consciência da contradição entre a vida intensa de seu texto e a tristeza de saber que ele está morto. O luto é vivo.

Trago aqui a figura do morto, do autor morto, para apontar que Machado de Assis (2007), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (livro lido por Kentridge), traz como narrador um morto. Como não evocar o ensaio *A morte do Autor*, de Roland Barthes (1988). Nesse ensaio, Barthes aponta para o fato de que o autor se ausente para que a obra possa existir.

Na palestra *Epistemologia da Prática: a vida no ateliê*, Kentridge (2014) discorre sobre o ateliê do artista como modo de atuação. São locais de criação de espaço para a incerteza, para dar um impulso rumo à dúvida, seguindo os impulsos que parecem sem destino, deixando ganharem o valor de um pensamento e a concretização em uma obra. Esta obra é, pois, a ordenação para o encontro aos acasos da recepção. Para Kentridge, é necessário, no ateliê (e podemos pensar também nos protocolos de recepção), permitir o trabalho com seus mantras sem sentido. E que as palavras e as imagens tenham seu tempo. Permitir que o que começa possa continuar. Entender, esperar e acreditar não por convicção, mas a partir da experiência. Pelos espaços abertos, pelas próprias tolices. Esse seria o trabalho de ateliê. Doravante, aqui também (por extensão de pensamento), o trabalho da obra de arte e o trabalho de si. Daí a importância de pensarmos o leitor como uma espécie de editor, tal como o artista em seu ateliê.

Façamos um convite: pensemos um certo estado de ateliê e seus acontecimentos como modo de escuta, como modo de recepção. Estar à escuta como quem sofre a ação do acontecimento.

Assim como na *Mnemosyne* de Warburg e na construção do trabalho de desenho para a animação de Kentridge (*De como não fui Ministro d'Estado*), no ateliê, opera-se uma montagem com corte e edição. Trata-se de um procedimento em que uma narrativa é elaborada mediante



William Kentridge, *Parcours d'atelier*, 2007.
Johannesburgo, África do Sul.

o confronto de ideias, confronto que permite o surgimento de relações inesperadas (*acontecimentos*) entre elementos aparentemente díspares ou distantes. Warburg denominou essa possibilidade como a *iconologia do intervalo*. Esse método warburgiano derivou de uma necessidade de compreensão da arte como uma zona de não fixação, entre impulso e ação. Um método que mostra um pensamento denso, em espiral e que sugere que a produção de conhecimento acontece, não através de deduções causais e lineares, mas de processos de montagem e de espacialização. *Iconologia do intervalo* é, segundo Didi-Huberman (2018: 290), quando duas coisas diferentes são colocadas num mesmo plano, fazendo emanar um diálogo que se estabelece entre elas e que interessa observar. Este método de Warburg, tão citado e apropriado por artistas, curadores e pensadores contemporâneos, “*assenta[-se] no intervalo e na diferença*”, não na identidade ou no novo.

Na montagem, os símbolos visuais funcionam como um arquivo de memórias justapostas. *Borboletear* diante dos arquivos de memórias ou montagens: o elo que aproxima as *Mnemosynes* e o trabalho de ateliê, tendo em mente que o artista (o desenhista, o artista gráfico) torna visível o pensamento, tendo como atuação ordenar, editar, torná-lo visível para a recepção. A produção de um conhecimento a partir do choque entre as imagens se dá no leitor das imagens; é operação do pensamento íntimo.

Lista de figuras

Fotografia: do autor.	62
Fotografia: do autor.	64
Fotografia: Tiago Aguiar.	66
Fotografias: do autor.	72
Fotografia: do autor.	74
Fotografias: do autor.	76
Fotografia: do autor.	78
Fotografia: do autor.	80
Fotografia: do autor.	82
Fotografia: do autor.	84
Fotografia: do autor.	88
Fotografia: do autor.	90
Fotografia: do autor.	96
Fotografia: do autor.	98
Fotografia: do autor.	102
Fotografias: do autor.	106
Fotografia: do autor.	108
Fonte: Disponível em: < https://artmuseum.mtholyoke.edu/object/tango-page-turning >. Acesso em: 20 fev. 2021.	110
Fonte: Disponível em: < www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2010/07the-carnets-d-egypte-of-william-kentridge-?refresh_ce=#ad-image23662 >. Acesso em: 20 fev. 2021.	112
Fonte: Disponível em: < https://docplayer.com.br/41646696-William-kentridge-fortuna.html >. Acesso em: 20 fev. 2021.	114

21	Fotografia: Raquel Abreu.
41	Fotografia: Raquel Abreu.
67	Fonte: PINTEREST. Disponível em: < https://www.pinterest.fr/pin/356065914265575659/ >. Acesso em: 15 ago. 2019.
73	Fonte: UNICAMP. Centro de História da Arte e Arqueologia. Warburg: Banco comparativo de imagens. Laocoonte Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13358 >. Acesso em: 15 ago. 2019.
153	Fonte: Frames de vídeo. KENTRIDGE, 2014. Nota: Corte e montagem do autor.
205	Fotografia: Raquel Abreu.
211	Fonte: LIBRO DE' DISEGNI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Libro_de%27_Disegni#/media/File:Giorgio_Vasari_with_drawings_by_Filippino_Lippi,_Botticelli,_and_Raffaellino_del_Garbo_-_Page_from_%22Libro_de'_Disegni%22_-_Google_Art_Project.jpg >. Acesso em: 19 set. 2019.
213	Fonte: Coleção do departamento de artes gráficas, Museu do Louvre, FR. Disponível em: < http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/152/7717-Deploration-du-Christ-max/ >. Acesso em: 10 out. 2019.
215	Fonte: PINTEREST. Disponível em: < https://br.pinterest.com/pin/397231629621411331/ >. Acesso em: 10 set. 2019.
217	Fonte: PINTEREST. Disponível em: < https://www.pinterest.nz/pin/559994534892525192/ >. Acesso em: 10 set. 2019.
219	Fonte: Coleção do departamento de artes gráficas, Museu do Louvre, FR. Disponível em: < http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres >

Fonte: ESCHER, M. C. <i>Gravuras e Desenhos</i> . Rio de Janeiro: Paisagem, 2004. p. 69.	118
Fotografia: do autor.	134
Fotografia: do autor.	138
Fotografias: Raquel Abreu e Tiago Aguiar.	140
Fotografia: Tiago Aguiar.	144
Fotografia: Tiago Aguiar.	146
Fotografia: Tiago Aguiar.	148
Fotografias: Tiago Aguiar.	150
Fotografia: Giovanna Martins.	156
Peça gráfica e fotografia: do autor.	160
Fonte: Disponível em: < https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-1-cross-sections-of-the-human-body-after-albrecht-durer-d17135 >. Acesso em: 20 fev. 2021.	168
Fotografia: Celso Lembi.	170
Fotografia: Celso Lembi.	172
Fotografia: Celso Lembi.	174
Fotografias: Celso Lembi.	176
Fotografia: do autor.	186
Fotografia: do autor.	188
Fotografia: do autor.	190
Fotografia: do autor.	192
Fotografia: do autor.	196
Fotografia: do autor.	198
Fotografia: do autor.	200
Fotografia: do autor.	202

/1/3662-Le-Christ-et-la-Samaritaine-max>.
Acesso em: 09 de out. 2019.

225	Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2018: 152.
229	Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2018: 160.
231	Fonte: GUERREIRO, 2002.
235	Fonte: WARBURG, 2005: 32.
237	Fonte: WARBURG, 2010: 17.
239	Fonte: KRISTIN JONE. Disponível em: < https://www.kickstarter.art/william-kentridge >. Acesso em: 08 out. 2019.
243	Fotografia: Raquel Abreu.
247	Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2018: 291.
249	Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2018: 292.
251	Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2018: 297.
255	Fonte: BARTHES, 2003: 50-51.
257	Fonte: BARTHES, 2003: 50-51.
259	Fonte: BARTHES, 2003: 50-51.
263	Fonte: APOLLO MAGAZINE. Parcours d'Atelier. Disponível em: < https://www.apollo-magazine.com/art-diary/no-it-is-william-kentridge/ >. Acesso em: 08 out. 2019.

Fotografia: do autor.	204
Fotografia: do autor.	206
Fotografia: do autor.	208
Fotografia: do autor.	210
Fotografia: do autor.	212
Fotografia: do autor.	214

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro**: uma retrospectiva. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do MERCOSUL, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (FilóAgamben)

_____. Habitar e construir. Trad. Vinícius N. Honesko. **Ca-dernos de leitura**. n. 96, Belo Horizonte: Chão de Feira, nov. 2019.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ARGAN, G. Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Teoria da arte; 3)

ARGAN, G. Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1996. (Teoria da arte; 8)

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.

BARBOSA, Ricardo J. Correa. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Passo-a-passo; 42)

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Noa Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 66-70.

_____. Sabedoria da arte. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 161-175.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.

_____. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia V. M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Le Spleen de Paris. Rio de Janeiro: Athena, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Debates; 70)

BAZIN, Germain. **História da história da arte**: de Vasari a nossos dias. Trad. Antônio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção A)

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 91-107. (Obras escolhidas, v.1)

_____. **Rua de mão única**. Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Filô)

_____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. A. C. Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964. (Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura)

_____. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Trad. B. P. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos)

CADOR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMPOS, Elisa. **Observatório**: por uma materialidade da imagem. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2011.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Tópicos)

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Todas as artes)

CERTAS dúvidas de William Kentridge. Direção de Alex Gabbasi. São Paulo: VídeoBrasil, 2000. 1 DVD (51 min.), son., color.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2001.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Editions de Minuit, 2000. (Critique)

_____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006. pp. 75-112. (Texto & arte; 17)

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Trans)

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Falenas**: ensaios sobre a aparição. Trad. A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Trad. Marcia Arbex, Vera Casanova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EXPOSIÇÃO "William Kentridge: Fortuna". Direção de Clara Cavour e Laura Liuzzi. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. 9'04", son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LdpsxH68oK0>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: _____. **Arquite-**

tura e trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 105-200. (Face norte)

_____. **Artes plásticas e trabalho livre**: de Dürer a Velázquez. São Paulo: Editora 34, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Tópicos)

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

_____. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GUERREIRO, António. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerrero-warburg/>>. Acesso em: 10 set. 2019.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. **A carta de Lorde Chandos**. Lisboa: Hiena, 1990.

KENTRIDGE, William. **De como não fui Ministro d'Estado**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012a.

_____. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. **Exposição William Kentridge**: Fortuna. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales. 29. out. 2012b. (2'53"). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LdpsxH68oK0>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

_____. **Seis lições de desenho**. Série de palestras para conferência do programa Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Harvard University, Cambridge; realizada no

Mahindra Humanities Center em abril de 2012. São Paulo: Fundação Moreira Sales, 2014. 2 DVDs (382 min.), son., color.

KICKHÖFEL, Eduardo. Iberê Camargo, desenhista. Notas para uma aproximação dos desenhos de figura humana no acervo da Fundação Iberê Camargo. In: ELUF, Lygia (Org.). **Iberê Camargo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2013. pp. 11-19. (Cadernos de desenho)

KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el Índice. In: _____. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza, 1996. pp. 209-235.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEME, Bia Paes et al (Orgs.). **Pixinguinha**: outras pautas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Moreira Salles; Sesc São Paulo, 2014.

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

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MARCONDES, Renan. Do projeto à expansão: desenho em percurso na arte performática. **Performatus**, ano 2, n. 7, nov. 2013.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. **ARS** (São Paulo), v. 4, n. 7, pp. 78-83, jan. 2006. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars7/melim.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2019.

_____. Outros espaços expositivos. **DAPesquisa**, v. 2, p. 1-10, 2007. Disponível em: <<https://felipeprandoblog.files.wordpress.com/2016/06/outros-espaccca7os-expositivos-regina-melim.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2019.

MELLO, Carlos de Brito e. **Reverbera o verbo-estrondo ante o Fim**: figurações da palavra aguilhada na obra de Arthur Bispo do Rosário. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências

Humanas. Belo Horizonte, 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain et al. **Aby Warbug e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Artefísil; 9)

MICHELET, J. **L'insecte**, I. La métamorphose (1857). Saint-Épain: Lume, 2004.

MOLDER, Maria Filomena. **Semear na neve**: estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

MOLINA, Juan J. Gómez (Coord.). **Maquinas e ferramentas de desenho**. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. **El manual de dibujo**: estrategias de su enseñanza en el siglo XX. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2005a.

_____. **Los nombres del dibujo**. Madrid: Cátedra, 2005b.

_____. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. 3 ed. Madrid: Cátedra, 2006a.

_____. **Las lecciones del dibujo**. 4 ed. Madrid: Cátedra, 2006b.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. pp. 289-306

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou, helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O'DOHERTY, Brian; McEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a)

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Estudos de iconologia:** temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995. (Teoria da arte; 9)

PORTO, Luis Arnaldo Z.; MELO, Marcelino P. de. Pequenas audições. In: **Pequenas audições**. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<https://pequenasaudicoes.wordpress.com/>>. Acesso em: 09 jun. 2020.

_____. (Orgs.). **Ocupação por projeto** = Occupation Project. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2017a.

_____. Trabalho, trabalho, artista. **Caros Amigos on-line**, São Paulo, 11 ago. 2017b [extinto]. Disponível em: <<https://erguercolinas.wordpress.com/trabalho-trabalho-artista/>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

PUGLIESE, Vera. **O conceito de montagem na obra de Georges Didi-Huberman**. In: COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES/UnB, 2005, Brasília-DF. Anais do II COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES/UnB. Brasília: PPG-Arte/VIS/IdA/UnB, 2005. pp. 37-46.

ROELS, Reynaldo. O desenho moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. In: FREITAS, Rosana de (Org.). **Reynaldo Roels Jr.:** crítica reunida. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010. pp. 50-55.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz, Marcio Suzuki. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

QUINET, Antonio. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

THOMPSON, Don. **O tubarão de 12 milhões de dólares:** a curiosa economia da arte contemporânea. Trad. Denise Bottmann. [S.l.]: BEI Comunicação, 2012.

TONE, Lilian (Org.). **William Kentridge:** Fortuna. Trad. J. R. S. Mantovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

_____. O presente contínuo de William Kentridge. In: KENTRIDGE, William. **Seis lições de desenho**. Série de palestras para conferência do programa Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Harvard University, Cambridge; realizada no Mahindra Humanities Center em abril de 2012. São Paulo: Fundação Moreira Sales, 2014. 2 DVDs (382 min.),

son., color. [encarte de DVD]

TRIGO, Luciano. **A grande feira:** uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WARBURG, Aby. Albert Dürer et l'Antiquité italienne. In: _____. **Essais florentin**. Trad. Sybille Müller. Paris: Klincksieck, 1990, pp. 159-165. (L'esprit et les formes)

_____. **El Renacimiento del paganismo:** apontaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. **Atlas Mnemosyne**. Trad. J. C. Mielke. Madrid: Ediciones AKAL S.A., 2010. (Arte y estética).

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Projeto gráfico: Luis Arnaldo e Marcelino Peixoto

Diagramação: Luis Arnaldo

Tipos: Candara, Segoe MT, Segoe MT Black e Segoe UI.

