

Getúlio José Moreira

ADROS.

Investigação sobre uma ação plástica: desenho.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2006

Getúlio José Moreira

A D R O S

Investigação sobre uma ação plástica: desenho.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Artes Plásticas.

Linha de pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Prof.a Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA – UFMG.

Co-orientadora: Prof.a Dra. Vera Lúcia C. Casa Nova – FALE – UFMG.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2006

Moreira, Getúlio José. 1954 -
Adros. Investigação sobre uma ação plástica: desenho. - /
Getúlio José Moreira. – 2006.
77 f.: + 1 CD-ROM.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Co-orientadora: Vera Lúcia C. Casa Nova

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Desenho – Filosofia – Teses I. Veneroso, Maria do Carmo
de Freitas II. Casa Nova, Vera III. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.

CDD: 741.01




UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

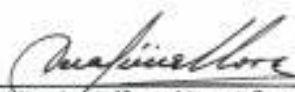
ASSINATURA DA BANCA EXAMINADORA NA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
GETÚLIO JOSÉ MOREIRA, N° DE REGISTRO 2004235769.

Título:

"ADROS: Investigação sobre uma ação plástica: Desenho"



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Vera Lucia Casa Nova – Co-orientadora – FALE/UFMG

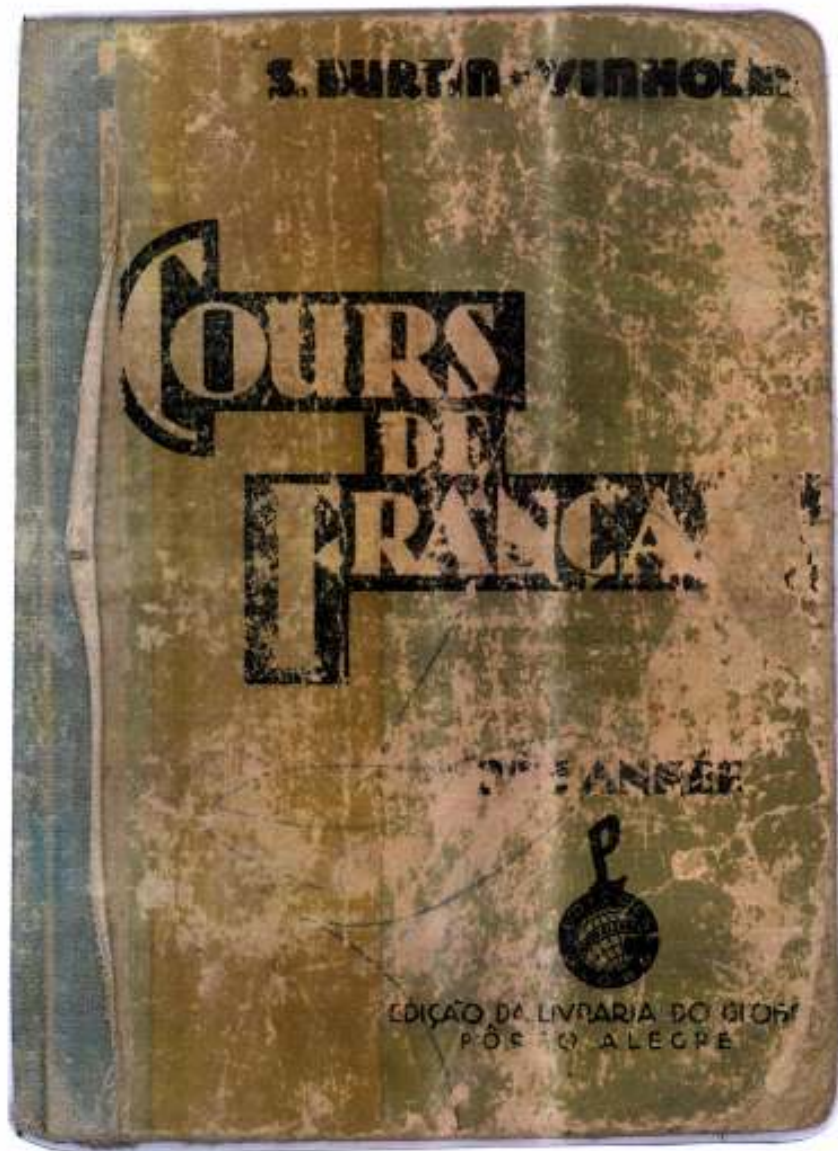


Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer – Titular – FALE/UFMG



Profa. Dra. Lucia Gouvêas Pimentel – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2006.



Dedicado a minha mãe, Aracy de Araújo Moreira.

In memoriam.

Agradecimentos:

Liliana Lobo.
Mário Arreguy.
Eimir Magalhães.
Marcos Venuto.
Maria Elvira.
Paulina Ribeiro.
Sérgio Nunes.
Juninho Motta.

Prof.a Dra. Maria do Céu:
por ceder o livro L'ULTIMA CENA.
Prof.a Dra. Maria Angélica Melendi.
Prof.a Dra. Maria do Carmo de Freitas:
por aceitar-me como orientando,
Prof.a Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel,
em especial a Prof.a Dra. Vera Lúcia Casa Nova.
Aos funcionários da pós-graduação .

... com as mãos, *ele* desenha o espaço do contorno dos olhos, para lhe dar a visão. Como o toque, a imposição orienta o desenho ...

Jacques Derrida.

RESUMO

Esta dissertação é o resultado da pesquisa realizada em torno de uma ação plástica, implicando a validade dos elementos Teóricos / Práticos, conjuntamente considerados no âmbito das ações propriamente humanas, tais como: pensar, mover, sentir, através dos quais realiza-se, produz-se, no caso específico desta investigação: um simples desenho.

ABSTRACT.

This text is resulted of a research beyond one's plastic action. Through implications of the elements Theoretical/Practicals, couple being considered in the range properly human, as such: thinking, willing, moving, and its own suppositions, by means of them being able to realize, in the specific sense of this investigation: one simple draw.

Lista das ilustrações _____

FIGURA 1	Fragmento vestigial	5
FIGURA 2	Ação sobre a página 35, livro <i>Être Crâne</i>	21
FIGURA 3	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 2002	30
FIGURA 4	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 1992	38
FIGURA 5	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 1998.....	40
FIGURA 6	Getúlio Moreira. Aquarela. Acervo do Artista. 1999	46
FIGURA 7	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 1990	50
FIGURA 8	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 2003	53
FIGURA 9	Getúlio Moreira. Desenho. Acervo do Artista. 2003	57
FIGURA 10	Getúlio Moreira. Desenho. Coleção Paulina Ribeiro. 1992	64

Lista dos termos e sinais usados no texto __

Ações: pertencem propriamente às substâncias individuais. (Leibniz, G. W. 1983, p. 124). No pensar grego: na experiência da produção de sentidos a *ação* dá significado ao pensamento.

Barra ‘ / ’ : pausa, pontuação, intervalo, interrompe a identidade de algo [pretendida] consigo mesmo – a barra faz com que nele funcione outros elementos, um intervalo que o separa daquilo que ainda não é ele próprio [...] abertura a uma exterioridade – temporalização do *sentido [sens]*; torna-se espaço de tempo, impossibilidade de uma identidade fechar-se sobre si própria. (Santiago, S. 1976, p.33)

Corpo: é um sensível exemplar, corpo não é coisa. Coisa é o sensível vindo a si e a nós. (Chauí, M. In Novaes. Organização, 1988, p. 58).

Designar: a faculdade de designar – faculdade de conhecer o presente, como meio de enlace [da atualização] do previsto com o passado. (Kant, I. 1935, parágrafo 38).

é / : partícula relacional – nos juízos visa distinguir a unidade *objetiva* das representações dadas da unidade *subjetiva*. (Kant, I. 1980, p. 88).

Escalar: diz-se de uma grandeza que pode ser caracterizada exclusivamente por um número dimensional ou não. (Ferreira, A. B. H. DICIONÁRIO Aurélio).

Escalonar: dispor em forma de níveis alternados, em planos alternados, irregulares não coincidentes. (Ferreira, A. B. H. DICIONÁRIO Aurélio).

Escolha: ativa, é aquilo que se conhece [ou se busca conhecer] distintamente nele, explica o que se passa em outro. (Leibniz, G. W. 1983, p. 110). Leva à objetividade. *O objeto é / a perspectiva da idéia.* (Bachelard, G. 2004, p. 248).

Estético – esthétique – o sentido a ï s t h è s i s – : [dentro da capacidade da força nascente do envio]. *Toda intuição possível a nós é sensível (estética).* (Kant, I. 1980, p. 90). A percepção sensível, a existência estética. Sensorialidade em geral [no sentido de algo] trabalhado nas Artes. (Didi-Huberman, G. 1998, p.163).

Evento : *é / está* sempre localizável . Um evento está sempre em um *ponto* da situação, preso em sua própria definição ao *lugar*, ao *ponto*, no qual concentra a historicidade da situação. [Aqui, agora]. (Badiou, A. 1996, p. 197).

Fato : nas situações naturais, não há senão fatos, não há sítio, situações neutras em que não se trata da vida (natural) nem da situação (histórica). (Badiou, A. 1996, p. 146-197).

Inflexão: a partícula *in*, que de início pertença, e incluso, é / está essencialmente identificada nos pressupostos da definição da coisa singular, tem uma *existência* determinada. O *in* da pertença é *universal*. (Badiou, A. 1996, p. 97).

Lugar – chora -: marca distintiva, traço, prova, signo gravado ou escrito, impresso [sulco], figuração. Seu *uso* implica uma *distinção* que nos permite ligar – unir – uma modalidade precisa dentro do processo de significação. O termo *chora* é usado para considerar uma *articulação* [movimento – deslocamento] inteiramente provisória, essencialmente *móvel* [o verbo mover], constituído de movimentos e seus *estados transitórios* [gesto que traça sobre uma superfície : *percorre um percurso* em várias direções, por exemplo].

Nós distinguimos essa *articulação* incerta e indeterminada de uma *disposição* [...] no espaço sendo dado o *lugar* [...] como a evidência de algo . O *lugar – chora* – ele mesmo enquanto *ritmo* é a evidência à espacialidade e temporalidade, ao afirmar a necessidade de que tudo é / está em alguma parte, em um *lugar* determinado. Como uma característica necessária instável, incerta, em que tudo *está* em mutação e em devenir no que se refere ao receptor [ao receptáculo de algo] que é denominado igualmente *espaço* [...] Qualquer coisa que preenche o espaço: traço, sulco, gota, mancha, grão. O *lugar – chora* – não é mais do que *uma posição* [...] que engendra [corrompe o espaço – abre] em vista de ocupar tal *posição* significativa. Nem modelo, nem cópia, o *lugar – chora* – ele é / está anterior e subjacente à *figuração* [...] mobilidade, articulação do jogo gestual e vocálico [...] *são operações concretas precedentes à aprendizagem da língua e da organização do espaço* [...] como um princípio de operacionalidade, como ato para o entendimento. (Kristeva, J. 1974, p. 22-30).

Matéria – ponto material – é usado no texto como relativo ao que está considerado na apresentação [de algo] enquanto característica própria, apreendida, dada, mostrada em seu timbre – *tom* – pela existência da espessura de textura. O depósito em placa material, sobre a superfície. Acessível ao *acontecimento material*, ao que se *sente*, tocado. Sem ele não se veria o *movimento da imaginação*.

Realidade : é aquilo que corresponde a uma sensação em geral; é, portanto, aquilo cujo conceito indica em si mesmo *um* ser (no tempo). [...] é uma relação e interconexão [...], enquanto *quantidade* de algo na medida em que preenche o tempo. (Kant, I. 1980, p. 106). _____ Estado em que o objeto do *ver*, é / está eventualmente tocado [pela ação do olhar] por um ponto do real. E, será pelo uso da palavra *real*, ou seja, a noção do *toque*, o reencontro com a *prova*. (Didi-Huberman, G. 1990, p. 172). _____ Trata-se de um recorte da sensação particular – local – dentro da sensação em geral – global – da realidade.

Theoria: etimologicamente surge da fusão de *théa* – visão, olhar – e *ora* (*oran, orein*) – desvelo, cuidado, custódia, solicitude – implicaria o cuidado do *ver*, potencialização do *ver* para além do invólucro. Nasce do verbo *théorein*. (Perniola, M. 2000, p. 87). A *theoria* faz *ver* vínculo entre o *olhar* e *conhecer*. O ato de olhar significa dirigir a mente para um ato de in / tencionalidade; ou seja, um ato de significação. (Novaes, A. Organização. 1988, p. 65).

Vazio – Ø – : uma velha letra escandinava, emblema do vazio, zero, o zero acrescido da barra do *sentido [sens]*. Como se esse povo tivesse tido a *consciência* surda de que, ao proclamar que só o vazio é o *in / existe* [...], estavam tocando em alguma região sagrada, ela própria na franja, orla, da Linguagem, opondo-se à sua promessa do *Um*, e da *Presença*, [por isto] tivesse que [encobrir] acobertar a sua própria audácia [...], nem letra grega, nem latina, nem gótica. (Badiou, A. 1996, p. 63).

A z u l : *O mundo como capricho e miniatura*. (Bachelard, G. 1970, p. 25).

Vermelho: da capa é usado em alusão a carne de *La Peinture Incarnée*. (Didi-Huberman, G. 1985).

[Grifos nossos].

SUMÁRIO _____

1	Introdução	15
2	Morada para o pensamento	22
3	Uma sombra	31
4	O Ponto.....	36
4.1	Lugar – Chora	37
4.2	Uma posição sobre a superfície	39
4.3	Doar / Fundar.....	55
5	Aproximar para Ver	59
5.1	O olhar e o lugar dentro do duplo jogo da distância	60
6	Considerações: ADROS	67
7	Referências Bibliográficas.....	69

1 .

INTRODUÇÃO _____

Essa é uma abordagem teórica sobre a *ação* contida no verbo *desenhar*, como uma forma de ver o próprio *ato de desenhar* inseparável da sua pronúncia, que visa mostrar a apreensão de estados, modos, coisas sendo capturadas pelo gesto mas também pela fala, configurando campos no corpo sensível das palavras.

Um campo disponível para a trans / formação no que diz respeito ao alcance das ações propriamente humanas, tais como: pensar, sentir, mover e suas possibilidades. Segundo Descombes, ações como possibilidades, são o que Wittgenstein denomina de observação gramatical: o verbo significando, por um lado, a *ação* e, por outro, *de* signando a categoria das *individuais susceptibilidades*.¹ Como por exemplo, em Goethe, quando deixava de lado os procedimentos preparatórios do desenho, costumava manter diante de si os objetos a serem desenhados, para que eles provocassem, suscitassem, uma reação sentimental. Aprendia-os como um conjunto “enquanto produzissem o efeito”.²

O estudo teórico, envolvendo a *ação*, está concentrado em três autores, basicamente:

Georges Didi-Huberman, por meio da *presença* – como um estado um pouco anterior ao significado, que uma imagem possa remeter-nos, trazida para a superfície do papel, para o Desenho, como também no que se refere ao deslocamento corporal do espectador para ver. A sua rotação corpórea.

Henri Maldiney, com relação à percepção sensível [de um desenho sobre], através do emprego do verbo sentir, que envolve a apreensão de uma consciência temporal-espacial.

1. NANCY, 1991, p. 121-122.

2. BACHELARD, 2004, p. 16.

Jean-Luc Nancy, através do *toque*, de uma noção do toque. Noção no sentido de *experenciar uma experiência*, sobre a superfície de uma folha do papel, aqui considerada como um campo experimental, é / uma referência ao título do livro *Noli me tangere*, tanto no que se refere a ação pelo olhar [presença – *praesens*], quanto pela ação da mão.

Os conceitos são usados na dissertação – na maioria dos casos – já em sua *extensionalidade*, em consequência das anotações, dos estudos de pesquisas feitas.

Uma *investigação* é um processo finito, portanto, tem um início e um fim. Trata-se de um trabalho que remete a uma exploração, como um modo de entendimento. Sendo um processo conjunto de constatações, não se trata de um trabalho erudito, mas sim de um trabalho incessante. Nesse sentido a “investigação sobre uma ação” tende a ser a continuação de algo já dado, já definido. No caso da pesquisa a respeito do desenho, não é um simples retorno às vivências passadas – em relação à prática do desenho –, mas a atualização do que foi vivido. Uma *inflexão* em direção ao passado para que se possa responder a uma solicitação do presente e encontrar, em autores recentes, a viabilidade de um trançar teórico / prático, cujas fontes em outros idiomas estão, por mim, traduzidas para o Português .

A dissertação começa com um texto de Georges Didi-Huberman, denominado Ser Adro. Em seu percurso está em evidência a palavra Adro, cujo sentido na Língua Francesa está mantido, ou seja, é uma palavra polissêmica, refere-se tanto ao que é / *i n t e r i o r*, quanto ao que é / *e x t e r i o r*. Em seu sentido de exterioridade, ela remete ao terreno externo livre para o *uso*, onde o papel seria estendido para desenhar.

Sobre ele, um desenho ocupa uma *posição*, no mesmo instante que, da mão, ele surge, realizando-se em seu estado de nascimento, em seu estado de adros visuais e táteis. Esse será o ato dos lugares, a prática *dos* lugares.³ O desenho manterá uma posição sobre a superfície. O pensamento e o toque vem inseparavelmente nativos, unidos. Esse é um sentido importante a ser alcançado e conservado neste texto.

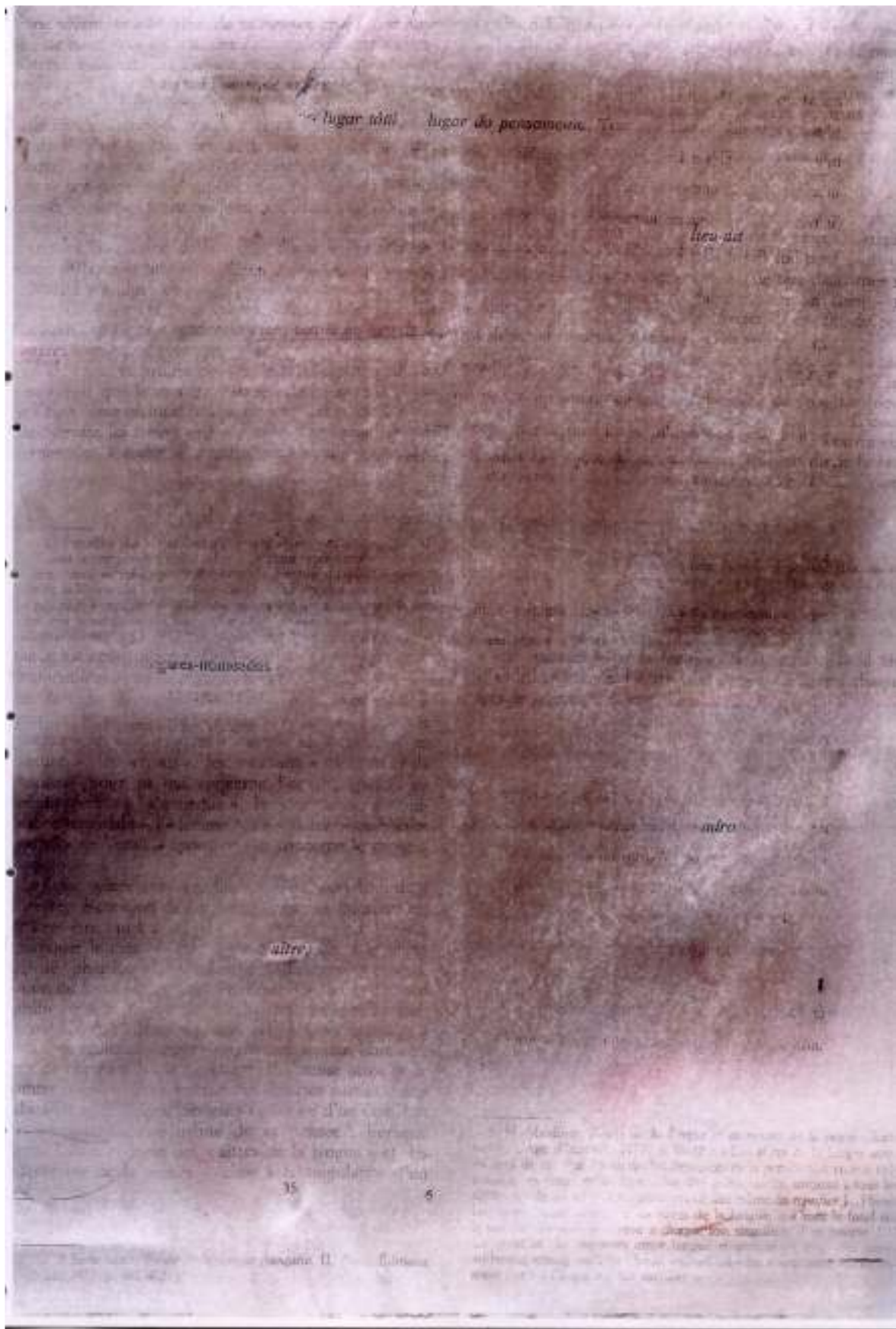
Ao considerar a palavra Adro como um ponto de partida para a investigação, caracteriza-se uma *escolha ativa* – como um método colocado em prática simultaneamente à *theoria* – que se faz no interior de um conjunto bibliográfico consultado, tem como objetivo sustentar a elaboração material, ou seja, a possibilidade de iniciar a descrição da investigação sobre uma ação.

É uma forma particular do uso de um termo – vocábulo – tendo em seu surgimento um nome *apresentável*: adro. Operação que consiste e que institui um campo possível – ao mesmo tempo tem como efeito impor uma ordem, uma organização dentro da pesquisa – a legitimação de um processo através de uma *ação* sobre a superfície da página do referido texto – Ser Adro. Para tanto, o procedimento inicial será: listar verbos para o *uso* pessoal, como um princípio que sugere a atividade e seu efeito.⁴

3. AUGÉ, 2004, p. 80.

4. KRAUSS, 1997, p. 284.

RASPAR
ARRANHAR
TRITURAR
COLORIR
MACERAR



2. MORADA PARA O PENSAMENTO _____

Um desenho no tempo-espaço de uma temporalidade, aqui e agora, no instante mesmo em que uma ponta-material está na iminência de inaugurar um traço inicial sobre a superfície do papel, ainda não tocado, ainda não manchado, pelo toque...

O espaço da nossa visibilidade familiar se transforma em *lugar* literalmente *aberto*, onde algo surge e permite, de repente, a evidência visível: o sulco, a letra, a mancha, como procedimentos ali praticados nos *lugares*.

De que tipo são esses lugares? Que destino dão à nossa representação do espaço? Perguntas feitas por Didi-Huberman que convoca a palavra polissêmica *adro*, para apreender uma abordagem sobre o tema. Esta palavra em Francês tem a particularidade fonética de envolver a noção do *lugar* em relação ao *ser*. A palavra *adro* significa antes um *lugar aberto*, um portal – vão livre –, uma passagem, um pórtico externo (evoca a etimologia do latim – *extera*); é empregada igualmente para nomear um terreno livre para o *uso*; é utilizada também para nomear a disposição das várias partes internas de uma habitação; finalmente remete à intimidade do ser, sua *consciência interna* ao poder abissal do seu pensamento.⁵

Quando Henri Maldiney diz dos *adros* da língua e das *moradas* do pensamento, ele se refere antes à singularidade do estado nascente da língua e do pensamento, da articulação que acontece interiormente – à passagem – de um ao outro, da subsistência do pensamento, diante do saber, instante em que os signos fundam a possibilidade mesma de significar [...]⁶

5. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 40.

6. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 29-40.

Devemos entender por *estado de nascimento* como sendo o processo que concebeu a *forma*, o processo da sua produção que atravessa e organiza *lugares*, no elemento temporal do passado único. O seu surgimento não se realizará novamente sobre a superfície do papel, em que o objeto acabado exhibe seu confinamento, afirmando-se como desenho acabado. É cada instante da sua produção *persistindo* nos outros momentos, imediatamente um após o outro, fazendo-se, acumulando a existência da sua espessura material, produzindo *lugares* em seus estados de adros visuais e táteis⁷ sobre a superfície: mão e matéria movimentam-se em várias direções: acima, abaixo, direita, esquerda ...

Direções possíveis cuja existência de uma ponta material *funda a cada instante*, percorrendo um *percurso*, *persistindo*. A raiz << *per* >> subsiste ao lugar, indica a direção de qualquer coisa, de qualquer um, a direção de um gesto que traça sobre uma superfície, *o movimento sobre o lugar de uma ação*. Simultaneidade de tempos e de direções. Exprimindo a nossa afinidade com o exterior pela raiz << *per* >>.⁸

A possibilidade de agir – a ação – para inaugurar suposto, um simples desenho é o que permite *abrir a fundação*⁹ por meio do acolhimento de algo, de uma ponta-material de um simples lápis, por exemplo, assinalando um ponto, um local receptor / emissor, sobre o papel. Um momento que induz a apreender esse algo, no mesmo sentido do olhar em direção a entregar / receber,¹⁰ para a abertura do início da hipótese figural.

7. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 7-8.

8. MALDINEY, 2003, p. 205.

9. O conceito de *fundação por doação* será objeto de maior atenção nas p. 52-54 deste texto.

10. NANCY, 1993, p. 104-105.

A *theoria* sendo particularizada com o objetivo de oferecer um caminho a ser traçado, indica os momentos que envolvem o processo da elaboração material: como *desenhar*, instante em que o *verbo* implica e explica os tempos.

A sua articulação temporal e seus momentos articulados são o que constituem uma ordem, por meio de uma noção dos tempos implicados. São tempos em que o verbo aponta em direção a um sentido [a atividade e seu efeito], tempo relativo ao processo indicado, constituindo os aspectos *nomeados*, de um ato, de uma ação, de um movimento, aqui, de um desenho. A constituição da fala e da escrita – que nós entendemos dentro de um sentido amplo – deve ser inseparável da sua manifestação, do seu exibir. É a imagem de um tempo infinito, de um tempo indefinido: *escalar*.

Sendo assim, o *ritmo* de uma *forma* – de algo que se forma ou que está em formação – é a articulação dos seus tempos implicados. É *a experiência do ritmo, que em seu sentido, é uma experiência monádica*.¹¹

As colocações, tempo *escalar* e espaço *escalonar*, são ordens de grandezas em medidas imagináveis, capazes de compassar distâncias próximas, afastadas, ampliando, contraindo, prendendo modos, formas, seres / estados, levados sempre a uma *situação*, comprovando uma *ação* concentrada, como por exemplo: o gesto da mão que traça, que risca por meio de um ponto material, preenchendo um tempo no espaço, criando uma *forma*, articulando uma *forma*, aqui mais precisamente sobre a folha do papel. São dados em trajetória, que devem permitir o *experienciar* de um *processo*, que permanecem ligados ao próprio exercício fazendo-se, desenhando-se, engendrando-se.

A pronúncia : desenhar, expõe o som do *íntimo do ser* para o *externo*.

11. MALDINEY, 1973, p. 161-162.

O som rompe prometendo, exprimindo um compromisso, operando sobre, invadindo o *vazio* e *realizando* o fio possível do *sentir* em pronunciamento – aqui está presente uma noção de Adro. É quando o verbo condiciona o aspecto ao modo de sua pronúncia, modo de indução pela mensagem, *através* da *voz humana*,¹² e ao ser escrito prende os corpos contidos dentro da apreensão capturada das coisas, como a enunciação aberta a um tempo.

Agindo. Agitando o pensar por meio do fazer – na experiência da produção de sentidos, a ação dá significado ao pensamento submetendo-o a todos os movimentos naturais. São noções de uma união, de depósito, de sedimento em matéria orgânica; ou seja, a idéia da relação entre dois fatos – entre dois objetos – entre dois estados – entre dois seres. É o campo, como se *os modos exibidos devessem corresponder aos modos prometidos*, dentro do verbo.¹³

Esse nascimento, é o surgimento do sensível no corpo da palavra configurando *campos de sentidos* a que damos o nome de idéias¹⁴ e conceitos.

Dentro da experiência da produção de sentidos, na ação sobre a superfície como um campo externo livre para o uso, para acolher o trabalho da relação física *através* da *atividade*, dá-se algo mais compacto do que o simples entendimento convencional de um formato característico, retangular ou quadrado, sobre o qual se dispõe o jogo das *formas* e das *cores*. Um << *c a m p o* >>, por assim dizer é um trabalho do *tempo*, um trabalho da espessura substancial em sua constituição material, juntamente com as *atividades*, em seu interior.¹⁵

12. DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 225-228.

13. *Ibidem*, p. 212-236.

14. CHAUI, *In* NOVAES, (Org.), 1988, p. 60.

15. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 56/57/60.

Meyer Schapiro dentro de um artigo célebre e importante, distingue que: a noção de campo prende-se ao valor geral de um parâmetro, em um último recurso geométrico, no interior do qual induz-se a pensar a organização mesma de uma imagem.¹⁶

A noção de campo consiste na abertura para o realizável, sobre a superfície e ao mesmo tempo em que se desdobram as suas conseqüências no *espaço*.¹⁷

Ser realizável nada mais é do que a propriedade do possível. O movimento *realizando um sendo*: um corpo possível. O presente sobre a superfície será aquele que ocupará uma posição, uma situação. Uma disposição emergindo dentro da abertura do espaço e do tempo. O espaço permite que alguma coisa *aconteça em presença* no único tempo que engendra o *traço*, traçando nesse ponto, em abertura conforme ele se *espacializa*.¹⁸

O que está descrito :

é o gesto levando consigo – imediatamente antes e após a delineação de um limite – em que ato de traçar, traça para concluir um trajeto. O gesto traça, através, o limite do próprio sendo-estando-arremessado-dentro-do-mundo e isto comprova toda a oportunidade da existência.¹⁹

16. DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 312.

17. BADIOU, 1996, p. 166-238.

18. NANCY, 1991, p. 7.

19. NANCY, 1993, p. 86.

São atos de produções:

realizações de espaço-tempo, ou seja : operações através de blocos de espaço-tempo, que produzem um tipo de orientação da consciência, das direções espácio- temporais. ²⁰

Esta é a busca por uma objetividade dentro do que se *realiza* e está baseada na relação entre as coisas, que nos convidam a habitar, no interior do contexto das produções [de sentidos] que o homem tematiza.

Dentro da intensidade material, surge em seu *tom* – uma propriedade interna – o seu caráter próprio. A sua sustentação depende somente do seu ser / estar – sobre uma superfície do papel. No interior da experiência, esse caráter é o que se estende como um arremesso do existente ²¹ para a *exterioridade* em geral *dentro-do-mundo*. *A experiência – da produção de sentidos – será como um estado e o contínuo (continuum) será o seu movimento* que não deixa de ser uma hipótese de trabalho, fecundo ²², sendo realizado, como se ela fosse uma teia sempre pronta para capturar os resultados experimentais.

O pensamento no plano prático produz – faz – erra – refaz – retifica – utilizando-se dos resíduos dos fatos, elabora, organiza cria seus próprios meios, são suas hipóteses e suas *theorias*. ²³

20. DELEUZE, Deleuze / Kant. Cours Vincennes. Aula do dia 04/04/1978.

21. NANCY, 1993, p. 89-109. “[...]essa materialidade (sobre a superfície) não é o ‘*que*’ de uma simples exterioridade física [...] na intensidade material surge um *tom* de autonomia, que depende somente do seu arremesso para a existência, a *interioridade* (caráter intrínseco - interno) excedendo para a *exterioridade* e isto acontece dentro da materialidade ”.

22. BACHELARD: 2004; LEIBNIZ: 1988.

23. BACHELARD: 2004; LÉVI-STRAUSS: 1989.

Em uma superfície do papel apresenta-se a exposição de um momento a anunciar a existência da espessura, da textura material, que remete aos nossos sentidos [sens], *através* do seu simples ser / estar, da sua simples presença no espaço. O termo espaço está empregado em referência ao *acontecimento* – ao que ocorreu – em que o *lugar* se anime, em que os percursos do efeito em nada proíbem dele falar para descrever esse momento que *atravessa* e *organiza lugares*. O espaço em um *lugar praticado*, um cruzamento de forças motrizes, ou seja: o espaço como prática *dos* lugares.²⁴

Assim, nossas ações são a medida dos acontecimentos – fatos, coisas – a consciência finita dentro do movimento, conforme são experimentados, sentidos, descobertos, possuem a consistência da nossa intenção para conhecer. É o ato vindo em direção, para se obter, compreender.²⁵

A superfície é um sinal em sua dimensão *formal*. Dimensão vivente de uma *forma* – elemento – mancha – gota – letra – operando sua criação – *forma / matéria sensível* – que integra todas as suas *tensões espaciais*. São imagens dos objetos ausentes – uma palavra – uma escrita – um discurso.

As cores, as texturas são depósitos conforme o motivo *contínuo* (*continuum*) da [nossa] percepção, são *reencontros* com a fala do mundo.²⁶

Essa existência é:

*a existência aïsthèsis, é alguma coisa como modalidade possível . . . uma estrutura fundamental*²⁷ . . .

. . . como um grão de sal.

24. AUGÉ, 2004, p. 74-79.

25. BACHELARD, 1970, p. 30.

26. MALDINEY, 2003, p. 9.

27. *Ibidem*, p. 8.



Desenho: s/título, técnica mist sobre papel canson, montado sobre tela. 50,0 x 55.5 cm, 2002.

3 .

UMA SOMBRA BRANCA _____

*Após aquele mar haverá um depósito,
deserto de sal,
qualquer pessoa pode desenhar
um deserto de sal,
branco sobre superfície branca da folha
do papel branco.*²⁸

Desenhar simplesmente para traçar signos, diz o Italiano *di-segno*. O desenho seria apenas *representação das coisas* e somente através das suas proporções como tantos outros signos.²⁹ O que tende a identificar esse *ato* com o do pensamento em atividade, somente como sendo o gesto de produzir uma forma conforme o ato de conceber. No entanto tais signos trazem consigo a substância viva de onde vieram, porque valem pela sua própria *existência plástica*, mais do que pelas significações que possam transmitir.

Zuccaro tem o mérito e audácia de desvendar a função do desenho e o papel do pensamento pictórico. Partindo de uma análise etimológica da palavra *disegno*, para verificar se o *nome* corresponde às *qualidades* próprias da coisa denominada, sejam elas planta, árvore, flor, animal ou qualquer outra coisa. O fio que une, revela, e que a voz declara é signo também de um outro, por assim dizer de uma outra *natureza geradora*, que se constitui em nós.

Di - segn - o, *segn* é vocábulo imperfeito, que é signo por si mesmo imperfeito e frágil, mas se a ele acrescenta-se o ‘o’ demonstra livremente ‘*ser-signo*’ – imagem. E, assim na operação desse desenho, a mente faz operar o lugar – o lugar que segura um lugar, exerce sobre [impõe] e conduz [a mente para]. Porém nestas operações, por mais várias que sejam, o desenho não é senão *sombra*, livrando-o da casca [do signo] para reencontrar.³⁰

É de outras coisas e não desses signos que, no-dentro-do *disegno*, se trata. Até mesmo na pura improvisação do traço, sem motivo interior ou exterior, o movimento

28. Texto da página anterior, autoria: Getúlio Moreira.

29. GIL, 1996, p. 219.

30. ZUCCARO, *In* LCHTENSTEIN, 2004, p. 42-50.

de incisão sobre [uma superfície] é conduzido pela espessura existencial de uma textura. Ata-se ao olhar e à mão, no que diz respeito às linhas visíveis, naquilo que do invisível se joga.

Não restitui nem a *percepção trivial*, nem a *imagem mental*. Algo irrompe na ação do gesto traçante a partir dos materiais utilizados, mas também na rotação corpórea e instaura sobre, em [uma superfície]. Movimento móvel no seu campo expande-se como espaço em dilatação, o olhar assimila e integra em si um campo de visão como atmosfera, porque ele mesmo é atmosférico, e porque, antes, para fazê-lo [desenho] é preciso colocar-se em *atitude*, em *alerta*: dispondo-se da visão de maneira a não receber senão certos estímulos, sendo necessário criar em si próprio uma pré-superfície de inserção onde se tornem imediatamente desenháveis.

Tornado espaço interior, sobre a superfície, há um existir para – é o arremesso para a *exterioridade* dentro-do-mundo, de que nos fala Jean-Luc Nancy. Ele está composto de uma matéria tal, que pode dilatar-se, retraindo-se, distorcer-se, infinitamente.

Sua plasticidade implica buracos vazios na sua textura. Os movimentos dos traços, a *forma corporal* [do gesto traçante] tende a tornar-se *forma do sentido*.

Então o interior da superfície, ou seja, o *dentro* encontra-se sempre implicado na *percepção estética*. É um interior que não cessa de irromper o movimento de formação das formas.

O olhar faz enlace com a coisa vista, e nesse simples ato [a partir do outro] produz-se a primeira transferência de espaços. O ponto de vista situado no aqui objetivo frente ao percebido, um *aqui* para toda distância e movimento, e um *agora* no tempo por referência ao qual se *situe* um movimento. Este é o lugar do [meu] *corpo* enquanto

solo de onde irrompe o espaço de imagem, transforma-se em ponto de vista do *sentir*; e constrói uma organização própria do espaço interior, que corresponde ao espaço das transformações.

Há, na ação do olhar, a atitude que opera todas estas movimentações: rebate o ponto de vista espacial sobre o *sentir*, e cria uma *visão interna*, uma topologia que ordena a imagem recebida, segundo suas próprias exigências espaciais. Não devemos pensar que o *olhar* ata-se apenas ao contorno e linhas da coisa vista – objeto a ser capturado – tornando-se-objeto. Ao mesmo tempo em que vê do exterior é o movimento de transformação de um espaço em outro, que o *olhar* segue, ele *salta* de um traçado dado pelo objeto para uma *sombra*.

Esse transcorrer não se concebe fora de um *olhar escavante*, porque é preciso descentrar, desconstruir os espaços do objeto visto. É preciso analisá-los, é preciso decompô-los e neles produzir o *vazio*. E o vazio prepara o espaço para o exercício da imaginação, que recolhe os intervalos do vazio que aí desenham. Ao mesmo tempo em que se torna objeto, torna-se espaço *pregnante*, assimila o espaço do objeto ao seu espaço de imagem.

O ponto material sobre a superfície de uma folha do papel, esboça linhas, segue *pelo traço* em formação das cores e do espaço, quando a imaginação se coloca em movimento. Tendo a propriedade de sustentar e multiplicar, num mesmo espaço-tempo, um fundo em expansão e figuras que nele se delineiam : envolvendo um espaço único, o ponto material trabalha onde se *situa*, sobre a folha do papel.

O que preenche o espaço-tempo é também o que torna as coisas distintas para a visão [abertas a nossa visão].

Descobrem-se: as estruturas mais internas, mais simples da organização de algo, instituindo-lhe outro surgir. Exibem este movimento, as aproximações e as tentativas da mão para agarrar os movimentos do olhar, músculos envolvidos em tensão . Isto porque esses traços do desenho referem-se mais ao que não é tematizável, mas é de onde sai a *anima*, o movimento de todas as partes, mais do que de todos os contornos visíveis da imagem, de tal maneira que aquele que vê verá os movimentos da imaginação – a matéria-imagem no espaço-tempo dentro da folha do papel desenha – num gesto traçado visível, como se eles se achassem ali engendrando imagem.

Ato de um compósito abandonado, inaugura o laço primeiro do estar em comum com olhar, e esse *culminar* sobre o papel constitui, aos olhos do espectador um *começo*.

No espaço por detrás do [meu] ponto de vista – por detrás dos meus olhos – [não-visível] sobre o campo perceptivo, habita-o uma *sombra* , ela estende-se *branca* , não é tematizável uma vez que não tem determinações positivas, mas faz a imaginação *mover-se*: quando percebemos uma coisa [algo] é esta percepção que nos

*remete para*³¹ . . .

31. GIL, 1996, p. 219-240.

4 .

O PONTO _____

Ou a respeito do procedimento particular sobre a superfície do papel industrializado.

4.1 O Lugar. *Chora*.³²

A marca que se distingue [sobre a superfície], o traço, a prova, o signo gravado ou escrito, o impresso, o sulco, a figuração. Seu *uso* implica uma *distinção* que nos permite ligar – unir – um modo preciso dentro do processo de significação.

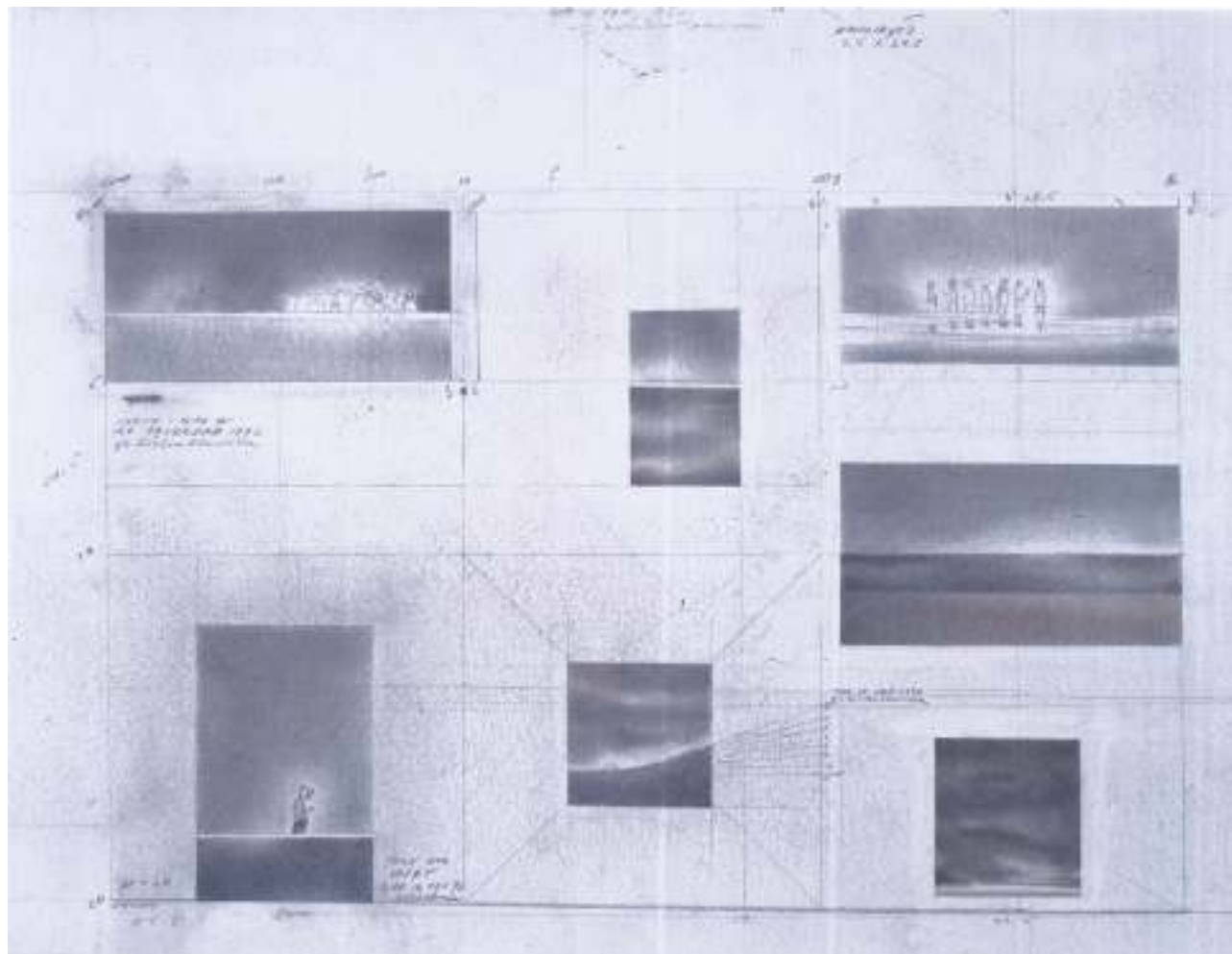
O termo é usado para designar uma articulação inteiramente provisória, essencialmente móvel, constituída de movimentos, de deslocamentos e seus estados transitórios relacionados aos *lugares*. Nós distinguimos essa *articulação* incerta e indeterminada, de uma *disposição* espacial dado o *lugar*. O lugar é uma parte do espaço que um corpo ocupa. O *chora* é a evidência da espacialidade e temporalidade [do movimento] como uma necessidade de *distinção* para determinar, afirmar, precisar a posição de algo, sobre a superfície. Como uma característica necessária, em que tudo está em mutação e em devenir [no que se refere] ao receptáculo de alguma coisa, que é denominado igualmente espaço – noção de adro aqui presente como a abertura do espaço acolhendo algo – *a passagem* – como a realização de uma *incisão inaugural* sobre a superfície, em seu estado nascente.

Qualquer coisa que *preencha o espaço* – gota – mancha – grão – sulco – que engendra o espaço, em vista de alcançar uma *posição*, sobre uma superfície.

Nem modelo, nem cópia, o lugar – *chora* – está anterior e subjacente à *figuração*, é a modalidade [articulação] do jogo gestual e vocálico. Operações concretas, na produção de sentidos sobre a superfície, como um princípio de operacionalidade, como *ato* para o entendimento. A possibilidade dos lugares.³³

32. KRISTEVA, 1974, p. 22-30. A grafia << chora >> é a mesma usada pela autora.

33. NANCY, 1993, p. 84.



Desenho: detalhe, s/título, grafite sobre papel canson preparado. 120.0 x 130.0 cm, 1992.

4.2 Uma posição sobre a superfície.

A escolha da qual surge – emerge – um acontecimento pode ser o movimento. Os acontecimentos tornam-se: *lugares escolhidos*, recolhendo a viabilidade de um *traço inaugural* como algo visível e localizado, posicionável em ângulo e distância. A escolha ativa de uma solução tem uma conseqüência contínua dentro do movimento, ela acarretará uma modificação do resultado – diferente – distinta, daquela a que outra solução – a preterida – o teria conduzido.

O que é ou está virtualmente exibido é um panorama dessa escolha.

A noção de grandeza está imediatamente ligada à idéia de medida. Poderíamos crer que o pequeno – o diminuto – prende-se de início à uma preocupação econômica material – ou seja relacionada aos meios materiais – e invocar a sustentação desta interpretação através do que é incontestavelmente monumental.

Na redução da escala quanto menor o objeto menos temível parece ser a sua totalidade – inofensibilidade aparente – por ser *quantitativamente diminuído* ele parece *qualitativamente simplificado*. O objeto não é mais um rival.

Não rivaliza com a dimensão natural humana. Não mais a ameaça.

O mesmo tamanho natural supõe um modelo reduzido, pois a transposição gráfica, plástica, implica uma renúncia a certas propriedades do motivo: como o volume, isto é, a sensação volumétrica, a impressão tátil, por exemplo. Assim também, as dimensões temporais estão *implicadas*, pois a totalidade dada, a obra figurada, é apresentada em um só instante.³⁴

34. LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 38-41.



Desenho: s/título, técnica mista sobre papel. 14.0 x 14.0 cm, 1998.

Algo em escala monumental inclui, solicita mais termos necessários para a sua apreensão do que algo em escala reduzida, objetos pequenos, menores que o corpo humano: denominado espaço literal no qual eles existem, e pelo qual demandam em sua relação ao corpo. O espaço de uma sala, ela mesma é em si um fator estruturado na forma cúbica, salas proporcionais podem nos *afectar* em termos relacionais com o ambiente. Esse espaço torna-se tão importante, de tal maneira que o total da sala é alterado pela *presença* de algo como um *objeto*.

De tal forma que um objeto pendurado na parede não se confronta com a gravidade, mas timidamente resiste a ela. Essa pode ser uma das condições de conhecimento de algo, de um objeto, no sentido da força gravitacional agindo sobre ele no espaço. Nessa percepção relativa ao corpo humano, ele participa em um total *contínuo (continuum)* de tamanhos estabelecendo a si próprio como uma constante na escala. Então nós sabemos imediatamente o que é pequeno e o que é mais amplo do que o próprio corpo humano. A consciência dessa escala, é uma função da comparação feita entre o que é constante – o nosso próprio tamanho – e o objeto. O espaço *entre* está implicado e intrínseco nessa comparação. Nessa sensação do espaço *entre* não há objeto.³⁵

Compreende-se, assim, que o nosso tamanho – *pregnante* – é um operador de formalidade geométrica, de implicação corporal subjetiva. Ele indica, permite, que a estatura de algo colocado frente a nós seja portador de uma força visual confrontada face a face, frente a frente.

As proporções menores, reduzidas, têm a sua vocação tirada de suas próprias dimensões. Essas proporções implicam uma *dimensão temporal*, pois a

35. MORRIS, *In* WAGNER, 2002, p. 246-249.

totalidade da obra figurada é apreendida num instante: [...] *o olhar num simples ato e num só olhar, pode abranger deles (as) a soma e o todo.*³⁶ O que concorre para uma convergência, para a impressão garantida pela ação sobre a superfície, é a sua *consistência*, e esta será a sua *existência*.

Uma folha de papel em branco à espera de que algo transcorra em seu interior, para *tocar* o valor virtual do aberto a *ver*.

Disposição interna para a habitação do pensamento – esta é a busca contida na descrição inicial, nas primeiras páginas deste texto por meio da noção dos Adros.

Papel estendido em repouso horizontal, sobre a horizontal, firme.

Espessura fina sobre a superfície vertical / oblíqua a ela, a ponta do lápis – *stift* –³⁷: o ponto. O peso leve de um ponto na ponta de um lápis, uma leve pressão, sobre a folha, e a iminência mesmo de um advento, prestes a provocar o surgimento, uma rivalidade, ver triturar, ver macerar um *traço inaugural*.

Movimento em atrito, matéria contra matéria – do mesmo para o mesmo – *solta, larga*, deixa seu rastro material sobre – *uma recolhe* – a outra solta, desprende. As duas partes desejam o seguinte: saber triturar ou saber macerar ...³⁸

36. SHAFTSBURY, *In* BAYER, 1979, p. 241.

37. *Stift* [f tift] *Sm*, -e 1 lápis. 2 pino, prego. [...] *Sn*, -e 4 fundação. *In* DICIONÁRIO Michaelis.

38. KOSSOVITCH, *In* NOVAES, (Org.), 1988, p. 183.

Locomoção dirigida, ampliando o gesto, que passante, abrange o olhar, a mão, o corpo; voltados para a inspeção da corporeidade, capaz de compassar distâncias e determinar o futuro perceptivo, na unidimensionalidade, relevos e aberturas a um sentido. É o mesmo gesto que se incumbe de provocar por si mesmo o *traço*, o primeiro *schema*, e fazer emergir: o campo inesgotável. O olhar não seria mais desvinculado do seu estatuto natural, do seu enlace. Sem o privilégio sobre o corpo.

O desenho é oferecido ao olho, está sob a sua suspeita, até encontrá-lo no espaço. Um campo de ocorrência exposto no interior de uma folha de papel, e o olhante [mesmo sem o saber] é / está transformado em agente, pela sua introdução nas poses dessas modulações pela prospecção do olhar, pela escavação do olhar.

Sobre a superfície – esta ação – faz trançar o interstício de sua existência [colorida] tocada – manchada – pela projeção material lançada no interior desta superfície.

Por meio desse lançar-se no vazio, pelo movimento do olho, o olhar verá contra o obstáculo – uma superfície impenetrável – um efeito: *um ato de intencionalidade*.

A projeção material será um *ato de conversão*. O olho lança-se no lugar agitando toda a transformação em [algo] visível. Agora, tornado visibilidade, subordinado ao testemunho – à constatação da prova – dentro de uma distância que produz, restitui, reconhece o visível: um desenho, uma palavra, um grão de sal, uma gota, que funda a *hipótese figural*:

sob a suspeita do olhar,
sob o domínio do olhar,
sob a inspeção do olhar,
sob a mirada do olhar, torna-se

o que estava sob suspeita, convertido em visível: encontrado. Súbita manifestação sobre a superfície.

Permanece a inspeção através do olhar – por meio de uma agitação contínua – minuciosa – da procura, do pressentir, dentro da conversão para a visibilidade, a certeza, ela mesma, obtida pelo movimento incessante do [nosso] olhar; e o próximo passo será o abandono, pois está completada a operação – o olho viu o desenho –, então ele saltará novamente à procura de outras superfícies.



Aquarela: s/título. 4.5 x 4.5 cm, 1999.

O poder espacializante da superfície é capaz de suscitar uma profundidade primordial, que não é uma relação entre planos, mas uma abertura da *extensão espacial*, que *funda* a possibilidade de tudo *ter lugar*.³⁹

Uma trajetória principia-se sobre a superfície, até o momento, espaço intocado. Uma linha traçada, sobre a superfície do papel, será uma coordenada, ela não tem a função de compor, ela será uma direção, suas interseções fundam um lugar possível, para uma possível dimensão métrica.

São caminhos que se atualizam, em relação aos formatos industrializados, cujas dimensões já são / estão dadas, impondo um padrão previamente dimensionado.

Dentre os modelos tecnológicos, uma folha de papel não implica uma distinção entre fios, ou seja, nenhum cruzamento de fios, ordem de fios, mas um emaranhado de microfilamentos de fibras vegetais, triturados e obtidos por prensagem, que não tem um centro, pois não há entrelaçamento entre horizontal e vertical. É um campo espacial desfixado, aberto, que distribui uma variação homogênea contínua.⁴⁰

A natureza das linhas [por mim] traçadas é direcional, abrindo e fechando intervalos longitudinais e latitudinais.

A interseção desses dois procedimentos – longitudinal e latitudinal sobre a superfície da folha do papel funda um local – um lugar – uma pequena área, distinta do todo – onde algo possa estabelecer-se, no interior do sobre da superfície de uma folha de papel. Surge assim, um quadrado, um retângulo. Esta é a conquista de um local, obtido dentro de um modelo de papel tecnológico dimensionado dado, porém livre dessa mesma imposição.

39. AGUILAR, *Revista Galeria*, n. 25, 1991, p. 45-46.

40. DELEUZE, 1997, p. 179-212.

Itinerários, cruzamentos, centros não são contudo noções absolutamente independentes, eles *co-incidem*⁴¹ parcialmente tocando-se, são locais de encontro, formam *unidades mínimas*, relacionam-se com o movimento *escolhido*: o do recolhimento.

Emersão do detalhe, dupla sutileza. Sutileza mental e sutileza material, espaço minucioso como se houvesse nele moléculas de mundo.⁴² Instância dinâmica do traço sobre a superfície. Pequeno lugar, que traz sobre *si* o *lugar* instantâneo de seu *sensorium* próprio. E, seu *mundo aberto* se recobre de um plano na escala exata da sua superfície.⁴³

Deslizamentos sobre uma superfície, campo de ocorrência, no que diz respeito à noção de espacialidade dentro de um formato industrializado. Conformação no interior da área separada – isolada – pela interseção das coordenadas ao espaço fora – exterior – aos seus limites, bordas, margens da folha do papel. O primeiro espaço – a área isolada – que tende a ser preenchida internamente. No interior, o seu limite torna-se superfície de transformação.

Um território de instauração, reservado para um desenho mínimo.

41. AUGÉ, 2004, p. 43/79.

42. BACHELARD, 2000, p. 167.

43. SERRES, 2001, p. 19-28.

Limites de confinamento para *um* pensamento. Um pensar que produz uma operação possível do próprio pensamento, desvinculado de uma dimensão previamente dada, a industrializada, à qual pertencem as margens de uma folha de papel.

Região conseguida, obtida, através de um procedimento de localização: uma linha reta direcional contínua paralela à margem inferior da folha de papel é traçada, atravessando-a de uma borda à outra.

Uma segunda paralela é traçada, próxima à primeira linha. Com esse procedimento obtém-se um confinamento longitudinal, sobre, e no interior da superfície, percorrendo toda a sua *extensão*, de uma margem à outra.

O mesmo procedimento é repetido em sentido vertical. Nesse instante as coordenadas encontram-se – cruzam-se – surge um *intervalo* entre as linhas traçadas. São espaços pontuais, onde podem emergir virtuais desenhos.

Cada uma dessas regiões – áreas – isoladas do todo da folha do papel tornam-se locais possíveis do poder espacializante da superfície. Cores, relevos táteis, texturas, manchas, pedras, grãos, não são como uma *idéia* – representação –: serão como uma *experiência iminente sobre a superfície das coisas tocadas, tocáveis, vistas, visíveis atualmente.*

Transitividade *entre interioridade e exterioridade.* E, a noção dos Adros presente.



Desenho: s/título, carvão (Wolff's) sobre papel. 4.0 x 6.8 cm, 1990.

[...sempre...] se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero de quinquilharia do nosso íntimo [...] ela não é nada de semelhante, o desenho [...] da mesma maneira que ela [... a imagem], são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e a visibilidade iminente que constitui toda a complexidade do [nosso] imaginário [...] o olho é *aquilo que* foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços da mão.⁴⁴

Espaciosidade de um elemento espacializante que tem a capacidade dinâmica – dynamis – força [potencializando em ato] para tencionar, fazer algo, isto quer dizer: *preenchendo o tempo* conforme ele se espacializa dentro de uma e única *temporalidade espacial*.

São como regiões densas ou compactas que permanecem, fogem, formam percursos, passagens, labirintos, onde se instalam e de onde emerge sua identidade.⁴⁵

Ato: movimento, corpo, tato, visão, pensamento aplicam-se a partir de então cuidadosamente em toda a sua *extensão desenhando*,

*principia-se o paradoxo da expressão.*⁴⁶

44. MERLEAU-PONTY, 1980, p. 90-91.

45. SERRES, 2001, p. 17.

46. MERLEAU-PONTY, 1971, p. 139-140.

A textura branca, superfície firme e seu estatuto: um caráter intocado, não manchado. A primeira natureza das linhas abrindo e fechando intervalos dentro do campo espacial, isola uma porção desse campo e ao ser repartido. Insitui-se a posse, muda-se a natureza do dividir uma superfície, a divisão, quebra a sua resistência intocada.

Ao formar-se, ela organiza a matéria sobre a superfície.

Materiais assinalam *força – espaço intensivo* – mais do que medidas, distâncias – *espaço extensivo*. Em função da conquista movida por um cálculo não métrico – pois não tem vínculo com a medida padrão da folha de papel industrializado –, o local obtido se dá por meio do entrecruzamento de duas vias, região de encontro.

Institui-se uma combinação, uma função diferente, que se toma como um deslocamento do espaço e do tempo. É quando se pode substituir, alternar a referência, as coordenadas, pela medida, pelo tamanho (métrico) dos desenhos.

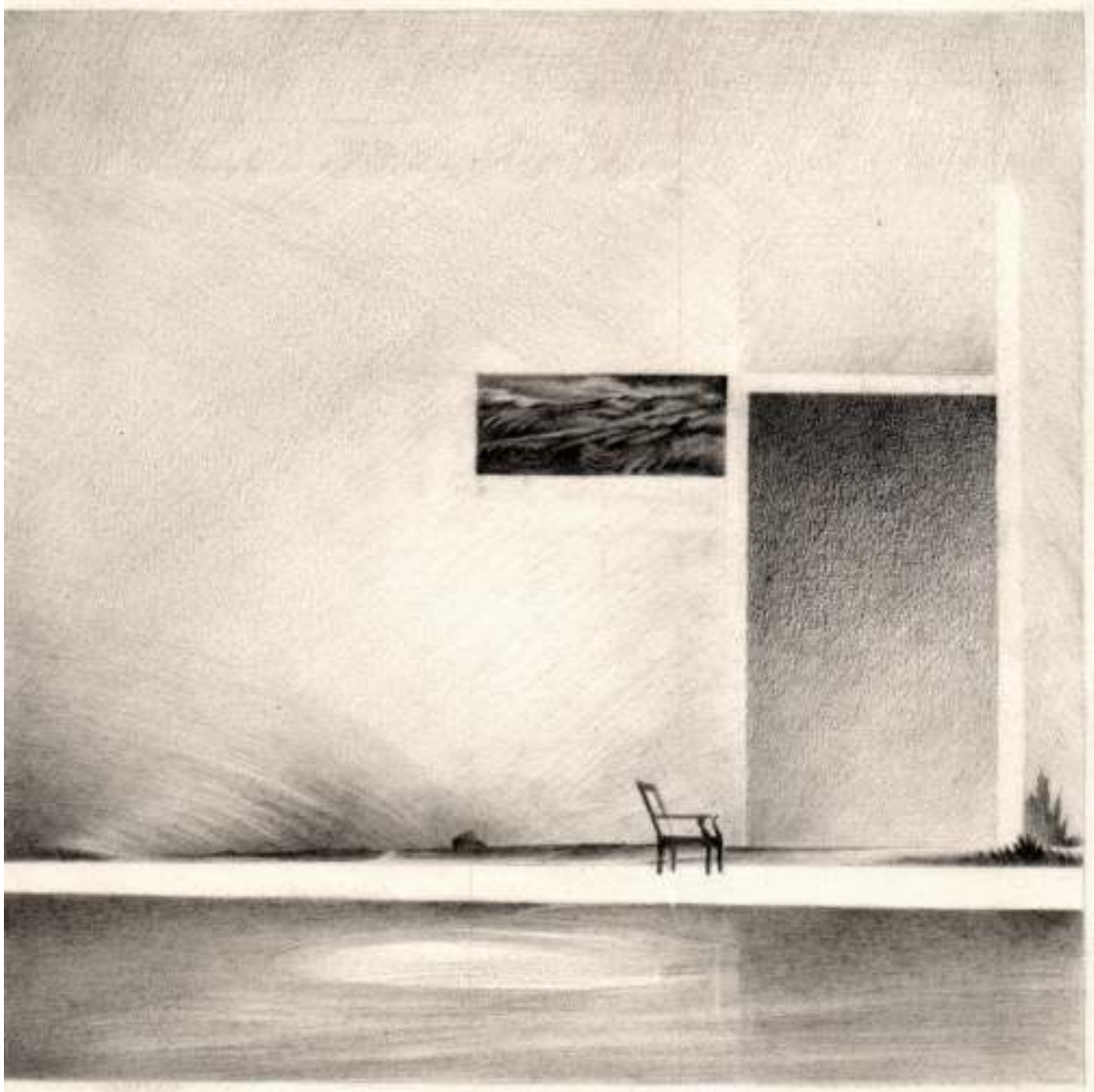
O resultado é uma correspondência geométrica – dentro de uma geometria industrial entre sistemas. O sistema de medida que fornece a grandeza do deslocamento e o *sistema de coordenadas* que serve para *situá-lo: desenho*.⁴⁷

Há, na *qualidade*, um elemento que está bem esquematizado pela *distância*, é o *contraste*.

O *contraste* não escapa ao pensamento sobre a superfície. Ele seria um dado que difere do dado encontrado – *desenho* –, só ocorrendo por oposição, a partir de uma dualidade, ou melhor, por instauração de dois domínios. O *intervalo* e o *contraste* são condições da *dualidade*⁴⁸ sobre a superfície.

47. BACHELARD, 2004, p. 41.

48. *Ibidem*, p. 42.



Desenho: s/título, grafite sobre papel. 16.0 x16.0 cm, 2003.

Observar, produzir a sobreposição em uma superfície, em um campo, exige a colaboração da visão, do tato, dos sentidos [sens], de toda *uma experiência composta* durante o processo da *elaboração material*.

Seriam estas delineações apontadas por Merleau-Ponty? [...] enlace de cor, volume, rugosidade, lisura, maleabilidade, firmeza – superfícies móveis que se cruzam com odores, sabores, toques; visíveis, superfícies tecidas de invisibilidade.⁴⁹ [*Cristalização momentânea*]. Ou, algo como o Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos, imaginado por J. L. Borges? [...] definidor do Reino Animal, Reino das Coisas, através do qual *experimentamos* por meio das *sensações*, o seu próprio Reino.⁵⁰

Todo o *movimento* supõe o uso do corpo humano, que no início instaura, implanta, no instante em que acontece *o traço*, um advento, um feito dotado, votado, um pedaço, um detalhe – não um fragmento. Distinto do todo, da superfície de uma folha do papel, o recolhimento aponta em direção a todo agora. O processo de uma matéria vivida suportará e consistirá em um confronto entre *forma e matéria*.

49. CHAUI, In NOVAES, (Org.), 1988, p. 58.

50. MARQUES, *Revista Galeria*, n.15, 1989, p. 122-129.

4.3 Doar / Fundar.

Fundação por doação – *stiftung* – Husserl serviu-se do vocábulo, para designar basicamente a fecundidade ilimitada de todo presente que por ser singular e fugaz, não poderá nunca deixar de ter sido, e de existir na universalidade. Mas também para designar os produtos de cultura que seguem valendo, após o seu surgimento, por abrir um campo de pesquisas em cujo interior revivem.⁵¹

A experiência da fundação nada mais é do que a essência da experiência geral. O ato da fundação é o ato do experienciar em direção a um limite – para manter um limite – no sentido de ter, possuir uma topologia estabelecida [sobre uma superfície]. Significa delimitar o espaço de fundação. A possibilidade de instaurar lugares ou a *matéria-para-lugares*, **o n d e** a fundação ocupa o lugar.⁵²

Ela leva consigo a intensidade de uma decisão, sobre a superfície *onde* não há nada de distinguível que estabeleça – forme – um contraste com ela mesma. Esse é o sentido para o nada. Refere-se ao que está em qualquer local e em nenhum local – em qualquer tempo e em nenhum tempo. A sua existência é decidida como a *existência* de um *desenho*. Esta decisão de fundação traz consigo mesmo a delimitação e o limite que é a própria existência do gesto de fundar. Ao mesmo tempo faz a *incisão inaugural* sobre a superfície através do ponto material em contato direto.

Não é o modelo, o projeto similar ao da fundação das cidades antigas, realizando contorno das cidades, como uma rede de caminhos que interliga várias direções, ela não é uma fundação no sentido arquitetônico, de preparação e escavação de terreno para suportar uma construção.⁵³

51. MERLEAU-PONTY, 1980, p. 156.

52. NANCY, 1993, p. 84.

53. *Ibidem*, p. 84.

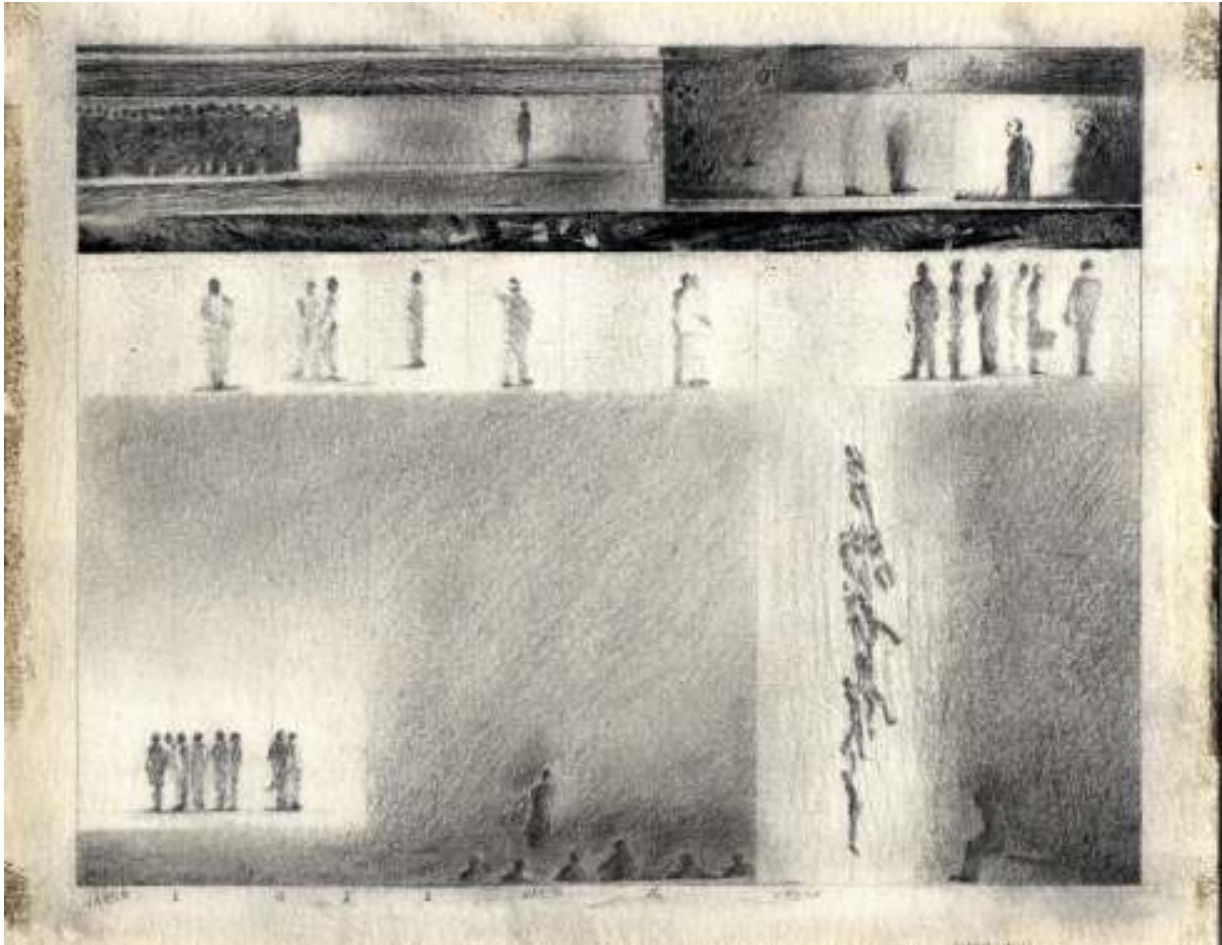
A experiência da fundação ocupa o lugar sobre dentro do limite, e o que está doado *existe*, não somente projetado, mas antes, primeiro como arremessado [atirado] dentro da existência sobre a superfície, conforme as suas características limites. Após ocupar o seu próprio contorno, fecha sobre *si*, quer dizer, conforme o modo de *se-exceder* [self sur-passing] sobressair. Modo pelo qual emancipa-se, como gesto de liberação em que reside toda a estrutura de um limite, é um arremesso para a *exterioridade*⁵⁴, que é a sua transgressão [o seu transcender].

Esse interior, superfície traçada, toque a toque em seqüência colorida, entre a abertura de um espaço e a definição de seu conteúdo estabelecido pelo seu limite – bordas – ou seja, ordenação *interna* colorida – manchada – é / está diretamente ligada a uma *imagem*, advento de um espaço em transformação sobre e dentro da folha do papel. Momento este, um pouco anterior ao estado de avaliação da *significação da imagem*.

A unidade da posição do desenho, em relação ao todo da superfície do papel, pertence ao campo de experimentação, ou seja, mostra a situação espacial da existência da espessura, da sua textura material [uma placa de matéria], determinando uma *posição* sobre a superfície do papel. É o que comprova a *passagem* do campo de ocorrência em direção à instauração de um campo de experimentação, sobre a mesma superfície, como um atar-se.

A *ocorrência* surge como uma operação, ou seja, o movimento do gesto em suspensão. O gesto e uma ponta-material sobre um não-tocado é o que *tr a ç a* o *i n s i t u*, partindo do não-tocado para ligar-se, conectar-se *através do toque*, pela

54. NANCY, 1993, p. 13 e 84. Os conceitos do autor já estão empregados em sua extensionalidade.



Desenho: s/título, grafite sobre papel preparado. 17.0 x 22.0 cm, 2003.

quantidade material de algo que preenche o tempo, em uma dimensão temporal espacializante.⁵⁵

O *campo de ocorrência* inaugura o sentido [sens], a produção do sentido, em direção ao *campo experimental*.⁵⁶ A *superfície* é / está doada para a *experiência do experienciar*.⁵⁷

Sobre o branco da folha do papel branco.

55. BADIOU, 1991, p. 28.

56. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 40. [...] a unidade da situação (dentro da superfície), que não é nem o aparecimento da situação, nem seu axioma, mas a quantia (quantidade de algo) da formação, a abertura de um *campo experimental* (dentro da superfície) e sua presente reminiscência.

57. NANCY, 1993, p. 85.

5 .

APROXIMAR PARA VER _____

5.1 O olhar e o lugar dentro do duplo jogo da distância.⁵⁸

Aproximar-se do desenho, receber a sua *substância* [como força] sua solidez. A proximidade não é a ocultação de todo o trabalho do desenho.

Distanciar-se do desenho, oculta-se a sua *substância*. Ao longe, só se vê algo semelhante a um ponto, um resquício, um vestígio. A duplicidade: aproximar-se / distanciar-se do desenho, não é uma tirania da *proximidade* mas uma estrutura de *revelação*.

O jogo da distância faz o jogo da aproximação do mínimo, do desenho reduzido. Provocar o deslocamento para *ver*.

E, esta será aqui uma particularização. Uma inversão, um giro do duplo jogo da distância, ou seja, a dupla condição, que incorpora a eficiência da proximidade em relação ao *todo*, dentro do efeito do *todo* [da totalidade do desenho], apreendida pela ação do olhar: seu efeito conjuntivo.

Esse jogo da distância, conjunção / disjunção figural, remete à distinção da visão, entre:

a visão de longe – distante – distanciar,

a visão de perto – próximo – aproximar.

58. DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 9-63 .

Aproximar-se, revela em última instância *o fazer* e simultaneamente *o provocar* do deslocamento dentro da distância ⁵⁹ :
o jogo do afastamento, provoca o sentido da ‘ausência’
 e
o jogo da aproximação, provoca o sentido da ‘presença’.

O movimento entre *aproximar / estando próximo* e *afastar / estando distante* são/estão, ambos, *insituáveis, instáveis*, jamais cedem ou permitem representar-se dentro de um *lugar – local* – ao mesmo tempo, permanecendo cada um com o seu próprio desvio, com sua própria distinção de *tempo e lugar*.

Sob os olhos de Didi-Huberman, nesse movimento dentro do *aberto* – pelo jogo da distância e pelo insituável através do deslocamento incessante [do olhante],

nele o pulso bate a cada agora neste lugar, dentro de cada instantâneo, que emerge para frente, para adiante [...] esse pulso possui dentro de cada um e dentro de si mesmo, todos os *atos da enunciação*, através desses, buscam apreender – a fixar-se no interior de um conteúdo e um local – lugar substancial. ⁶⁰

59. DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 54.

60. *Ibidem*, p. 53-54.

O movimento, o deslocamento progressivo de aproximação do quadro, mostrará o surgimento do desenho. Aproximar-se é uma estrutura de revelação, é ligar o pensar à realidade: *a realidade ganha toda a sua solidez, sua constância, sua substância.*⁶¹ Realidade e pensamento, simultaneamente dentro da mesma *consistência*. Essa *consistência* corresponde ao jogo anímico da matéria, no seu interior – *a placa do desenho mínimo colorida sobre a superfície da folha do papel.*

Aproximar remete a visão a um obstáculo. A aproximação produz um jogo dentro da ordem, no que se refere a visibilidade. O olhar próximo tende a absorver a limpidez, a clareza do desenho. Do ponto de vista espacial, o obstáculo se ergue com mais presença, dentro do quadro, com o apelo do primeiro plano. Este efeito de primeiro plano do espaço muito próximo é soberano, ele aparece dentro do quadro.

Distanciar produz um obscurecimento, um apagamento. Do colorido por exemplo. Produz uma falta de compreensão, que lentamente se formará, o que nos faz ver um problema da *imprecisão*, um resto de obscuridade própria do instante do distanciamento em que se vê – um espaço contaminado.

Com a aproximação, o olho possui o lugar, o local dentro do espaço. O efeito do *t o d o* percebido remeterá ao momento culminante da função háptica, momento este da *certeza da impenetrabilidade*.

Com o afastamento, o *todo* do desenho é reduzido, assumindo um efeito do *ínfimo*, de um ponto, de um *quase ínfimo* na distância.

61. DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 52.

Ainda, nesse *afastamento* o nosso olho nos propõe a ficção, dentro de um *distanciamento* – a *ausência* – das coisas, pois elas estão presentes, mas fora – longe – do nosso alcance, por isso mesmo uma ficção da sua *ausência* dentro do *longínquo*.

O efeito que se manifesta – opera – através do desenho mínimo, remete a uma noção de vestígio – de resquício – ao evidenciar o lugar afastado, possuído, dentro do distender, do perder o rigor / a razão. Distensão do alcance, cujo olhar opera, age instantaneamente à procura, à busca alucinante do *ver*, através da ação pelo olhar .

A *aproximação* dos desenhos pequenos faz surgir, aparecer sob os olhos, o visível – a *praesens* – imediatamente *presente*. Oferecido sobre uma folha de papel *tocada, manchada*, antes branca. Assim, o sentido figural, sempre constante, será uma vista pertinente.

Dentro do duplo jogo da distância, vagará o espectador em uma constante mudança de posição – de ponto de vista – do *local* sobre o *global*, dentro da afinidade para um enlace, sob a *posse dessas modulações mesmo sem o seu saber*.

E, sobre a superfície, pode-se dizer que pela *praesens*, cada pessoa, cada um, compreende: *eu sei que está lá*. É a *praesens* que não sofre pela demora, nem por separação de um intervalo de momento. Desta maneira *praesens* se aplica ao que é e está sob os olhos: visível.⁶²

62. DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 59.



Desenho: s/título, técnica mista sobre papel. 13.0 x 7.8 cm, 1992.

Pre / sentido. Pre / cisão.

Exatidão. C o n c i s ã o. Injunção.

O todo do pequeno desenho será, primeiramente, a iminência, o passo – um passo à frente – de um momento lancinante do quadro. Será a certeza diante de mim do *palpável* e que seja um vir a ser, torna-se um lugar de alçar, de receber a possibilidade concreta do traço figural, dentro de um limite calculado, encontrado, estabelecido sobre a superfície de uma folha de papel.

Um *encontro* dentro do plano, para tornar-se um emaranhado de evidências .

Placa mínima colorida, pode se dizer que esse *tudo*, será a condição da *possibilidade pictural* sobre a superfície, de uma fascinação do *sôma*, dos corpos: *a existência dos corpos* dentro do *sêma: da possibilidade do traço figural*.⁶³

A evidência do desenho visível, *tramado*, no interior de uma multiplicidade de atos.

[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder [...].⁶⁴

63. DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 59-60.

64. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34.

Territórios de Borges,

Merleau-Ponty,

Maldiney,

Nancy,

Blanchot,

Bachelard,

Didi-Huberman.

Reinos.

Trançares.

Sentires.

Tocares.

Lições.

Praesens.

6 .

CONSIDERAÇÕES : ADROS _____

Dentro da experiência de produção de sentidos, a *ação* dá significado ao pensamento. Onde *há ação*, por conseguinte *há atividade* . Quando algo acontece sobre o plano intocado do papel [o branco] em seu simples surgir, partindo do estado *não-ser / não-estar* para o estado do *ser / estar* sobre ali, quer dizer, a passagem, de um estado ao outro estado, delimita-se a região onde se localiza esse estudo, ou seja; *uma experiência sobre a superfície traz à tona e coloca em movimento a prática do pensamento*.

Essa região se apresenta como sendo o *tempo necessário para produzir* e *tempo necessário para olhar e compreender*. Em parte, a pesquisa faz uma referência a esses dois tempos, mas um pouco anterior à compreensão dos significados da imagem de um desenho. Ela busca focar o instante dessa ocorrência, no sentido de uma decisão, que ao mesmo tempo faz *uma incisão inaugural* sobre a superfície juntamente com o ponto material.

Por isto a escolha da palavra *Adro* que remete à *abertura da extensão espacial e da temporalidade*, sendo estes considerados em seu estado nascente [receptáculo – vão livre] no processo de realização das obras. A palavra *Adro* é usada no livro *Être Crâne (Ser Crânio)* de Georges Didi-Huberman, nos seguintes textos: *Être aître (Ser adro)*, onde os estudos da pesquisa se concentram e a investigação se inicia, *Être fleuve (Ser rio) . . .*, cujos conteúdos são relativos a uma abordagem sobre *Arte Povera*. São *lugares* produzidos em seu estado de nascimento, em seu estado de adros visuais e táteis, vão sendo abertos ao mesmo tempo em que a quantidade de algo os preenche, *fundando lugares – matéria-para-lugares, ocupando posições*, aqui, sobre a superfície do papel.

Depósitos de matéria formam uma placa material: é o sedimento, a espessura da textura fina existente. O confinamento formando, sobre a superfície, um reservatório de matéria, sendo depositado em placa mínima .

O movimento sobre o lugar de uma ação corresponde à capacidade do gesto que traça, que *percorre* para completar um *percurso*, levando consigo a decisão. A raiz *per* exprime a capacidade de *existir através* [entre outras coisas], em relação com todo o *espaço*, em relação com todo o *lugar*. A nossa capacidade de movimento indicando as várias direções e situações: acima, abaixo, longe, perto . . . sobre um *campo*, enquanto produz acontecimentos. A capacidade de *ser/estar* envolve a noção do *lugar*. Pensamos um objeto ora num estado substantivo, ora num estado transitório;

Ser: é, fixo, estável, imóvel.

Estar: está, desfixado, transitório, móvel .

A pesquisa é uma tentativa de *ver* e *escutar* os elementos implicados, ao entrar em contato com um processo: o de realizar um simples desenho sobre a superfície do papel branco.

7.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS_

AGUILAR, Nelson. *Mestres do Olhar: Henri Maldiney*. In *Revista Galeria*, n. 25. São Paulo: 1991.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus Editora, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento do aproximado*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Études*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BADIOU, Alain. *O Ser e o Evento*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs Vol. 5*. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 179-215.

DELEUZE, Gilles. *Deleuze / Kant. Cours Vincennes*. www.webdeleuze.com – Belo Horizonte 03 de Maio de 2004. 15:37 min.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être Crâne*. Paris: Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angélico*. Paris: Flammarion, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'etoilement*. Paris: Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GIL, José. *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Estética e Metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

KANT, Immanuel. *Antropologia em sentido pragmático*. Madrid: Imprensa Galo Saez, 1935.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rodhen e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRAUSS, Rosalind. On Frontality. In WAGNER, Anne. *The Great Decade of American Modernist Art 1960 to 1970*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1974.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. London: Thames and Hudson Ltd. 1997.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Vol. I . : inclui a vida e obra de Leibniz. Vol. II: inclui a correspondência com Clarke. Trad. Luiz João Baraúna e Carlos Lopes Mattos. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LEIBNIZ, G. W. Newton - Leibniz. Sir Isaac Newton: *Princípios Matemáticos. Óptica. O peso e equilíbrio dos fluidos*. Gottfried Wilhelm Leibniz: *A monadologia. Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes Mattos, Pablo Rubén Mariconda, Luiz João Baraúna, Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 2ª Edição, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem*. Trad. Tania Pellegrine. Campinas: Ed. Papirus, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Pintura*. V. 1 e 4. São Paulo: Ed. 34, 2004. Textos essenciais.

MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.

MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Chambéry: Editions Comp'act, 2003.

MARQUES, Luiz. Ordens do Objeto. In *Revista Galeria*, n. 15. São paulo: 1989.

MERLEAU-PONTY, M. *Textos selecionados*. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In WAGNER, Anne. *Minimal Art*. History of Art. Califórnia: Berkeley University Press, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Experience of Freedom*. Transl. Bridget Mc Donald. California: Stanford University Press, 1993.

NANCY, Jean-Luc. et al. *Who comes after the subject ?* London: Routledge, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Paris: Bayard Éditions, 2003.

NOVAES, Adauto. Org. *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o Ritual*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PERSIG, Robert M. *Zen e a Arte da Manutenção de Motocicletas*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*. Filosofia dos Corpos Misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TWOMBLY, Cy. *Catalogue Raisonné of Sculpture*. Texto Arthur C. Danto, V. I. München: Schermer/Mosel, 1997.