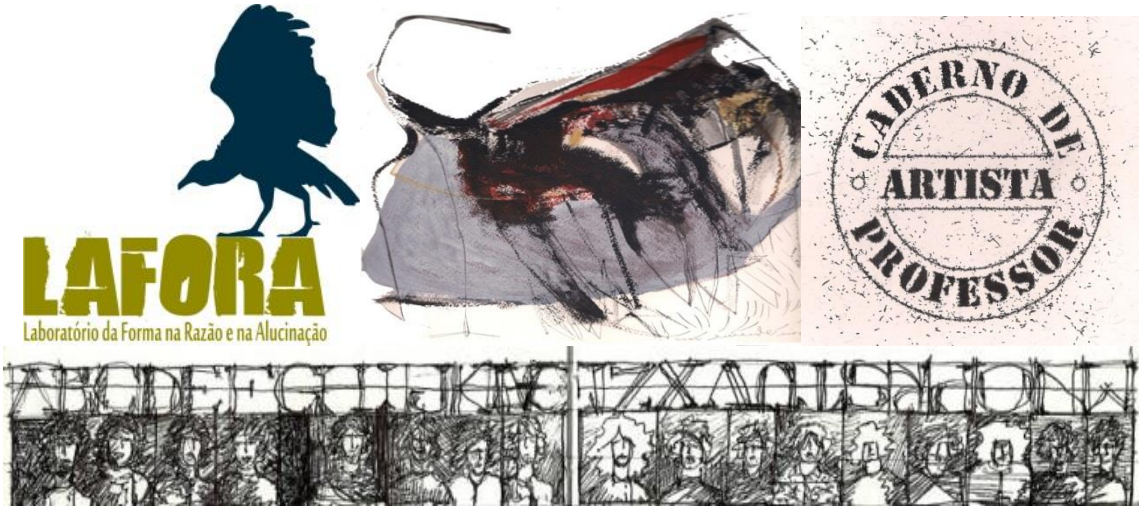
ARQUITEXTURA DOS AFETOS

ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES

JORGE EIRÓ



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

"ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES"

Proposta de Tese submetida à avaliação por banca examinadora, na Linha de Pesquisa Educação, Currículo, Epistemologia e História, do Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Educação, sob a Orientação da **Profª. Drª. Josenilda Maria Maués da Silva**.

Jorge Leal Eiró da Silva

Belém do Pará
Março 2014

ARQUITEXTURA DOS AFETOS:
ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES

Banca Examinadora:

_____

Profª Drª Josenilda Maria Maués da Silva – PPGED-ICED-UFPA
Orientadora

_____

Prof. Dr. Antônio Carlos Amorim - DECLA-FAE-UNICAMP
Examinador

_____

Prof. Dr. Eduardo Pellejero – PPGFIL/PPGEL-CCHLA-UFRN
Examinador

_____

Profª Drª Sílvia Nogueira Chaves – PPGECM-IEMCI-UFPA
Examinador

_____

Prof. Dr. Paulo Sérgio de Almeida Corrêa - PPGED-ICED-UFPA
Examinador

Avaliado em: ____/____/____

Para Ana, Marina e Mariana,
ilhas do meu arquipélago do afeto.
Com todo o amor que houver nessa vida!

Para Dom Eiró e Dona Cleo.
Eternamente...

Meus agradecimentos especiais à Josenilda Maués,
orientadora nessa escritura errante.

A Eduardo Pellejero, Paulo Almeida e Sílvia Chaves,
pela colaboração inestimável nas veredas desta escritese.

Aos colegas do Di*f*ere,
cavaleiros e damas que fazem a diferença nos campos da Educação.

Aos amigos artistas-professores da FAU-UFPA
Dina Oliveira, Haroldo Baleixe, Jaime Bibas e Ronaldo Moraes Rêgo,
urubus do LaFora, *superjectos* desta escritese.

Aos meus irmãos Denise, João e Marisa, com carinho.

Ao amigo Wisfredo Gama, *Liro*, o *Sexta-Feira*.

Eu estou feliz porque sou de sua companhia!

R E S U M O

Este trabalho investe numa narrativa que se propõe a tecer uma escrita-artista sobre a produção plástica – desenhos-docentes – de artistas-professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Em torno destes vetores comuns (arte, docência e arquitetura) percebemos a ocorrência de linhas de fuga que emergem de suas produções plásticas que atravessam seus processos de subjetivação. Desse modo, como seus desenhos implicam nos movimentos de criação-formação destes artistas-professores? De que forma se articulam as linhas de criação artística e da docência em arte? Destarte, o desejo de uma apreciação diferida dessas imagens, compreendidas como linhas de vida destes artistas-professores. O estudo opera com a cartografia de Deleuze e Guattari para explorar seus cadernos de artista e diários docentes, propondo uma escrileitura artista na forma de biografemas, segundo Barthes. Dessa junção teórico-metodológica derivam os *cartografemas*, conceito empregado por este autor em sua dissertação de mestrado, retomado nesta escritura-tese na concepção de sua *arquitextura dos afectos*. Uma forma de escrever que arrisca-se a uma *escripicture*: narrativas visuais de um desenho-escrita (*graphein*), não como análise crítica, mas como fabulação que privilegia a inventividade e a poética da criação artística na escrita educacional. A educação cintilada pelo campo da criação como produção da diferença: uma *educriação* como plástica política, pois a escrita artista cria estilos de vida, estéticas da existência, conceitos artísticos e poéticas da diferença. Uma escritese concebida entre linhas de escrita e linhas de desenho, como vontade de potência no campo imanente de criação.

Palavras-chave: Escrileitura. Artistas-Professores. Cartografemas. Desenho. Formação.

A B S T R A C T

This work invests in a narrative whose proposal is to weave a writing-artist on a plastic production – professor-drawings – of professor-artists of the Faculty of Architecture and Urbanism of the Federal University of Pará. Around these common vectors (art, teaching and architecture), we notice the occurrence of drain lines which emerge from the plastic productions that cross their subjective processes. Thus, how do their drawings involve the movement of creation-formation of these artists-professors? How are the lines of artistic creation and art teaching articulated? Hence, the desire of a deferred consideration of such images, understood as lifelines of these professors-artists. The study works with Deleuze and Guattari carthography in order to explore both their artist notebooks and professors' diaries, proposing an artist writing-reading in the form of *biographems* based on Barthes. This theoretical and methodological junction is the origin of the *cartographems*, a concept used by this author in his master's thesis, and used again in this thesis-scripture concerning his conception of his *architexture of affections*. A manner of writing that runs the risk of a *scripture*: visual narratives of a writing-drawing (*graphein*), not as a critical analysis, but as a confabulation that emphasizes poetic inventiveness and artistic creation in educational writing. The Education which is sparkled by the field of creation as the production of the difference: an *educreation* as policy plastic, for the artist writing creates lifestyles, aesthetics of existence, artistic and poetic concepts of the difference. A thesis-scripture conceived between writing lines and drawing lines, as will of power in the immanent field of creation.

Keywords: Writing-reading. Professor-artists. Cartographem. Drawing. Formation.

S U M Á R I O

I – Dos Cartografemas aos Desenhos de uma Escritese..... 15
Arquitexturas de uma Belém da Memória..... 19

II – *Intermezzo*..... 36
Prefiro não escrever..... 38
Era uma vez uma tese..... 39
Narrativas errantes de uma noite de verão em que D. Educação saiu pra comprar cigarro..... 40

III – Artimanhas de uma Escritese – Linhas de Fuga..... 45
Como atravessar o deserto teórico e despir-se das armaduras metodológicas?..... 49

IV – Cadernos de Artistas-Professores..... 60

V – Artistas-Professores: Habitantes do LaFora 74
Os Habitantes do LaFora: Mas *quem mesmo*?.....77

VI – Arquitexturas do Afeto – Desenhos, Devires..... 88
Papo-cabeça entre Artistas-Professores..... 91
Dina Oliveira: *O Risco Subscrito*..... 94
***Entre a Vista* com Dina Oliveira: O rumor do traço..... 97**
HB: Recortes no Caos..... 104
JB: "Pensar pelo Desenho"..... 109
Papo de Boteco com JB..... 111
RMR: *"The White Side of the Moon"*..... 119
***Curanderias* do LaFora..... 123**
***With a Little Help from my Friends*..... 124**

VII – Post-Scripicture: De Bubuia..... 128
De Bubuia..... 133

Referências..... 138

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01 – Cartão-postal da loja Paris N'America..... 20
Fig. 02 – O ônibus *"Zeppellin"*..... 21
Fig. 03 – A Fábrica Palmeira..... 22
Fig. 04 – Vista panorâmica da Praça da República..... 24
Fig. 05 – O Grande Hotel..... 25
Fig. 06 – Vista da Av. Presidente Vargas..... 28
Fig. 07 – Perspectiva da Av. Almirante Barroso..... 30
Fig. 08 – Fragmento do texto *"Arquitetura do Afeto"*..... 35
Fig. 09 – Renée Magritte: *"Isto não é um cachimbo!"*..... 47
Fig. 10 – Haroldo Baleixe: *"Isto não é um cigarro!"*..... 47
Fig. 11 – JE: *"Urubruxo"*..... 50
Fig. 12 – JE: *"GyPSy - Polyglot Puzzle"*..... 52
Fig. 13 – JE: *"Uru-Barthes"*..... 54
Fig. 14 – DO: *"Escrita"*..... 56
Fig. 15 – Anotações capturadas do *instagram* de Mayra Redin..... 62
Fig. 16 – HB – *"Filigranas"*..... 65
Fig. 17 – RMR: *"Broto de Rizoma"*..... 68
Fig. 18 – JE: logomarca dos cadernos de artista-professor..... 73
Fig. 19 – Vincent Van Gogh: *"Trigal com corvos"*..... 77
Fig. 20 – JE: *"Urubus do Veropa anunciando a chuva"*..... 78
Fig. 21 – Página-manifesto do LaFora..... 81
Fig. 22 – JE: *"Como se nasce numa ilha deserta?"*..... 89
Fig. 23 – Cy Twombly: *"Wilder"*..... 90
Fig. 24 – DM: *"Um olho novo vê do ovo"*..... 94
Fig. 25 – DM: *"Voo de urubu"*..... 95
Fig. 26 – DM: *"Composição"*..... 96
Fig. 27 – DM: *"Urubus"*..... 97
Fig. 28 – DM: *"Evanescência"*..... 98
Fig. 29 – Capa da revista *"Progressive Architecture"*..... 98
Fig. 30 – DM: *"Mulher e Homem: Rumores"*..... 100
Fig. 31 – DM: *"Figura"*..... 101
Fig. 32 – DM: *"Max"*..... 103
Fig. 33 – HB: *"Numa estrada de pó e esperança"*..... 104
Fig. 34 – HB: Desenhos dispersos, diversos..... 105
Fig. 35 – HB: Desenhos dispersos, diversos..... 106
Fig. 36 – HB: *"A Velha Cabana da Timbó"*..... 107
Fig. 37 – HB: Desenhos dispersos, diversos..... 108
Fig. 38 – JB: *"Zé"*, homenagem a Gileno Chaves..... 109
Figs. 39 e 40 – JB: *Ex Libris*..... 110
Fig. 41 – JB: *"Cântico da descoberta"*..... 111

Fig. 42 – JB: O Chalé de Ferro.....113
Figs. 43 e 44 – Vista do Chalé de Ferro..... 114
Fig. 45 – JB, HB e alunos: Desenhos do Chalé de Ferro.....114
Fig. 46 – JB: *"Enigma"*. Desenho.....115
Fig. 47 – JB: *"Marahu"*, homenagem a Max Martins.....117
Fig. 48 – RMR: *"Sketchs"*..... 119
Fig. 49 – RMR: *"Idílio"*.....120
Fig. 50 – RMR: *"Do quintal do Porto Arthur"*.....121
Fig. 51 – RMR: *"The white side of the Moon"*……...122
Fig. 52 – PA: *"Eu amo minhas netinhas..."*..... 123
Fig. 53 – PA: *"Selo geométrico"*.....124
Fig. 54 – PA: *"De provas e expiações"*..... 126
Figs. 55 e 56 – JE: *"Paisagens da Solidão..."*.....130
Fig. 57 – JB: *"Em meio à feroz batalha..."*.....134
Fig. 58 – JE: *"A Ilha – Se joga! Tchibum!"*..... 135
Fig. 59 – JE: *"A chuva ácida cai sobre o androide de Blade Runner"*..... 136
Fig. 60 – JE: *"Freewheelin' Pipeline"*..... 137

Os grandes livros foram escritos,
Os grandes ditos foram ditos.
E eu só quero poder pintar um quadro
Das coisas que se passam por aqui de vez em quando...

[Bob Dylan, *in "Bringin' it all back home"***]**

VER

LER

ESCREVERLER

Ver | Ler | Escrever

E S C R E V E R L E R

Praticar o desenho-escrita, a escrita-desenho.

Traçar a cartografia com linhas de fuga infinitas.

Pintar paisagens subjetivas.

Desenhar arquiteturas de textos: ARQUITEXTURAS.

Esculpir o texto, textura: escritura-escultura.

Polir a palavra, lavrá-la: *palavraria*.

Experimentar o texto-tela-tinta.

Palavra pintada : Pintura falada.

Pintar hipertextos: *escripicture*.

Exercitar a estética da estesia: texto-êxtase.

Estratégias políticas: a plástica poética e a tática estética.

Ativar a educação como ação criadora: uma *educriação* artista!

Projeções, fabulações, ficções, fricções.

Desenho-desejo-desígnio da escrita.

Criar escrileituras para *educriar* novas possibilidades de vida:

Escrevital, visceral – *per uma disperatta vitalittá!*

Desenhar-dançar-delirar em ritornelos.

Criar estilos e designs de vida, conceitos artísticos, estéticas da existência...

Poéticas da diferença em nome da docência elegante.

Pintar uma tese, escrever uma tela... *Uma vida*.

E S C R E V I V E R L E R

ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES

Numa estrada de pó e poesia...

I

DOS CARTOGRAFEMAS AOS DESENHOS DE UMA ESCRITESE

Carta-Bilhete
[*Carte Lettre*]

"Se for possível, para o Observador, narrar essa cidade,
a sua função principal estará em polir as pedras e colecioná-las:
poli-las até mineralizá-las, para que reflitam o havido com certo esplendor,
e colecioná-las para que os fragmentos sejam salvos".
[FABIO CASTRO, na tese *"A Cidade Sebastiana"*]

DOS CARTOGRAFEMAS AOS DESENHOS DE UMA ESCRITESE

"Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendia haveria de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construída às margens de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos..." (GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ, *in "Cem anos de solidão"*, 1995, p. 7).

Muitos anos depois, diante da escritura desta tese de doutorado, eu haveria de recordar aquela tarde remota em que meu pai me levou para passear na Avenida Presidente Vargas, naquela Santa Maria de Belém do Grão-Pará dos anos 1960... Decerto, naquele tempo, a capital paraense não era (embora em muitos aspectos surreais ainda hoje pareça) a fictícia e assombrada Macondo. Alguns livros atravessam nossa vida e nos marcam para sempre. No meu caso, *100 Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, dentre aqueles que "fizeram minha cabeça" nos tempos de juventude, é um deles. Assim, inspirado naquela impactante abertura do afamado romance desse escritor colombiano, encontrei no realismo fantástico de sua literatura um artifício para, aqui, dar início ao esboço de uma cartografia acerca de referências estéticas, históricas e culturais que considero basilares em minha formação e que entrecruzam minhas linhas de vida: narrativas de uma *escritese*.

Sob esse aspecto, devo esclarecer, desde já, que a presente escritura não representa propriamente uma narrativa autobiográfica, de tal modo que a apropriação literária mencionada acima pretende apenas ilustrar a introdução a um breve memorial introdutório desta tese, à guisa de justificativa temática, no qual tecerei considerações sobre as origens de afinidades eletivas com a arquitetura, as artes plásticas e a atividade docente. Afinidades não só deste pesquisador, mas de um elenco de profissionais que trilharam trajetória similar na qualidade de artistas-professores em Belém do Pará. De modo especial, destaco como ponto de partida a criação, no ano de 1964, da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, instituição onde me graduei, para, em seguida, estender minha abordagem sobre o acervo de "desenhos de formação" de um conjunto de artistas-professores que integram, como este escrevinhador, o corpo docente desse organismo de ensino superior.

Este *approach* acontece a partir da prospecção e apreciação do acervo de cadernos de desenhos, diários de classe, anotações esparsas e registros gráficos de variadas espécies e tantos outros fragmentos dispersos, submersos no fundo das gavetas sem fundo, nos baús de ossos desse bando, concebidos ao longo de uma vida, em especial, no decorrer de suas artistagens docentes. Pilhados, roubados, cartografados como criação artística, na concepção de Gilles Deleuze, esses vestígios de vida convertem-se em *blocos de sensações* cujas expressões gráficas produzem *afectos* e *perceptos* que engendram imagens de pensamento desses artistas-professores.

Esses estilhaços de *acontecimento*, ainda sob Deleuze, aspirados como um campo de multiplicidades intensivas, constituem-se como um desenho-devir num plano de imanência, no qual traçam as linhas de fuga que conformarão as linhas de escritura desta tese-desejo. Acontecimentos-fragmentos, desenhos-de-vida, "são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas [...], pois tudo se passa na fronteira"

(DELEUZE, 1988, p.10). Haverá um dia em que tais linhas, manchas de escrita, lá adiante, irão vazar, transbordar as margens desses papeis, borrar as bordas de suportes e sujeitos, rasurar suas fronteiras e derivar-se nas correntes errantes de um labirinto líquido. Cartografemas[1], aqui insisto e assim espero, que aludirão a um desenho-devir-de-uma-vida[2], nesta vã composição de uma arquitextura dos afectos que jamais se esgota, pois...

> Um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras (DELEUZE, 2000a, p. 178-9).

"O acontecimento é coextensivo ao devir e o devir, por sua vez, é coextensivo à linguagem. [...] Tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. [...] Por um lado o mais profundo é o imediato; por outro, o imediato está na linguagem" (DELEUZE, 1988, p.9). Ainda Deleuze:

> Não temos certeza alguma de que somos pessoas: uma corrente de ar, um vento, um dia, uma hora do dia, um riacho, um lugar, uma batalha, uma doença têm uma individualidade não pessoal. Eles têm nomes próprios. Nós o chamamos de "hecceidades". Eles se compõem como dois riachos, dois rios. São eles que se expressam na linguagem, e nela cavam as diferenças, mas é a linguagem que lhes dá uma vida própria individual, e faz passar algo entre eles. (DELEUZE, 2000a, p. 176).

[1] Dos *"Cartografemas: Fragmentos Autobiográficos de um artista-professor"*, dissertação de mestrado deste autor, 2009.

[2] GONÇALVES, Jadson. *"Biografemática e Formação: Fragmentos de Escrita de* Uma Vida*"*. Tese de doutorado, 2013.

Arquitexturas de uma Belém da Memória

> *Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes.*
>
> [ITALO CALVINO, *in "As Cidades Invisíveis"*, 1998, p. 11].

Todos nós guardamos "cidades invisíveis" em nossa memória afetiva, sobre as quais acionamos em *flashes*, polaroides de acontecimentos que algum dia nos atravessaram a vida. Há pouco, me referi a Belém como a Macondo de García Márquez. Sob outra luz, porém, ela poderia ser qualquer uma das cidades invisíveis que o explorador veneziano Marco Polo relata ao imperador Kublai Khan, no fabuloso texto de Calvino, em que trata a cidade, enquanto alegoria e metáfora, como o mais complexo símbolo da experiência humana moderna. Em certos momentos, num desvario das ideias, evocando delírios de um Marco Polo saudoso, vislumbremos uma cidade mítica, uma cidade perdida nos desvãos, nos devires do imaginário: uma Belém-Veneza = Beleza...

Naqueles "remotos" anos 60 do século XX, Belém do Pará era então uma pacata cidade fincada às margens das águas barrentas da Baía do Guajará, na esquina com o Rio Guamá, que guardava ainda um nostálgico sentimento de uma metrópole que havia vivido uma era fáustica durante o ciclo de exploração da borracha na Amazônia, ocorrido entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX. Naquela Belém sessentista, era considerado um programa de luxo "dar uma volta *lá em baixo*", como se dizia, quando se referia a fazer um passeio no centro comercial da cidade. Não sei ao certo se este pitoresco termo *lá em baixo* possui alguma relação idiomática como tradução do inglês

downtown, que designa "área comercial", mas, neste mesmo sentido, funcionava para se referir de forma prosaica ao bairro do Comércio, situado no centro da capital paraense.

Fragmentos dessa memória da cidade resistiam representados, ainda que dispersos, pelos velhos casarões de herança arquitetônica europeia e outras edificações que guardavam inspirações de um francesismo eclético, estilo predominante na arquitetura da *Belle Époque* na capital paraense. Sim, esta velha Belém, hoje às vésperas de seus quatrocentos anos, sonhou, um dia, ser uma espécie de "Paris n'América"...

Fig. 01 – Cartão-postal da loja Paris N'America. Fonte: álbum *"Belém da Saudade"*.

Paulo Chaves[3], no álbum "Belém da Saudade", escreve àquela cidade:

> *Querida Belém,*
>
> *Nos últimos dias, revendo a* belle époque *dos teus retratos, venho sonhando os teus sonhos de modernidade, os teus desenganos e, por que não, o teu amanhã? Em traje de* soirée *– o* dernier cri *do "Paris N'América" – te vejo assistir* "La Bohème", *no esplendor do Theatro da Paz. Em êxtase, a bailar nos saraus do Palacete Pinho, onde impecáveis acepipes foram encomendados à Casa Carvalhaes. Soberbamente* cocote, *a empinar os "seios de látex", na* matinée *do Cinema Olympia e, necessariamente depois, saborear o* charlotine, *na* terrasse *do Grande Hotel.* (2004, p. 7).

Ainda recordo daquelas tardes quando, logo ao descer no ponto de ônibus (os velhos *clippers*, como eram chamados), ora lá nas docas do Ver-o-Peso ou no início da Avenida Presidente Vargas, junto à Baía do Guajará.

Fig. 02 – O ônibus *"Zeppellin"*, estacionado no *clipper* do Ver-o-Peso.

Naquele momento, cerrava levemente os olhos para melhor sentir o "vento geral" que emanava do rio... Para, de repente, se ver arrebatado por um envolvente sentimento bucólico que aquela brisa morna trazia, já ligeiramente

[3] Arquiteto e professor da FAU-UFPA; na condição de secretário estadual de cultura, realizou, nos últimos vinte anos, um expressivo conjunto de obras de revitalização do patrimônio arquitetônico, histórico e cultural em Belém.

resfriada pela chuva do início tarde. A famosa "chuva das duas" encarregava-se também de banhar as frondosas mangueiras que formavam uma espécie de túnel verde na avenida, ao mesmo tempo em que refrescava as edificações de arquitetura secular, fazendo espelhar o calçamento de pedra portuguesa e lioz que revestiam as ruas do centro histórico de Belém. Tais reminiscências evocam sensações cujos *afectos* atravessam e constituem minhas afinidades estéticas eletivas e, sei disso, de muitos de minha geração.

Aquele tão aguardado passeio no Comércio acontecia, em geral, uma ou duas vezes por ano e, na verdade, era feito com minha mãe na companhia de meus irmãos, iniciando cedo da tarde e percorrendo algumas lojas muito afamadas naquela época. Aviava-se o material escolar no magazine da Lobrás (apelidada de "4 e 4 Centos") e na Livraria Globo, depois comprava-se roupa e sapato escolar na Carrapatoso, mais uns cortes de tecido na loja Paris N'America, itens adquiridos para usar o ano inteiro. A Rua João Alfredo, onde a maioria destas lojas estava situada, era considerada a via chique do comércio daquela Belém da memória. Compras efetuadas, depois de tanto flanar pelas ruas do Comércio, fazia-se uma pausa para um delicioso lanche na Fábrica da Palmeira...

Fig. 03 – A Fábrica Palmeira, ilustração de cartão-postal do álbum *"Belém da Saudade"*.

Aquela rápida "merenda" no final da tarde representava para nós, crianças, uma experiência gastronômica sublime. A imponência daquela portentosa edificação de traços europeus era incensada com o aroma das guloseimas que impregnava o lugar, já envolto numa luz crepuscular, provocando uma experiência sensorial que atiçava-nos todos os sentidos...

> *Vagarei pela inexistência da cidade,*
> *por sobre os telhados*
> *(nunca mais pelos da Palmeira, que rescendiam a pão,*
> *e hoje resistem noutra tarde) da cidade,*
> *sobre a vida que transpira na pele da idade*
> *dos meus 20 anos de poeta, de aprendiz de arquiteto,*
> *menino de sonho e ossos*
> *no universo de um quintal do Norte...*[4]

Naquele momento, vivíamos uma espécie de epifania, cuja sensação me atrevo a comparar àquele efeito que o aroma das madalenas causa no protagonista do romance *"Em busca do tempo perdido"*, de Marcel Proust, quando a degustação daquele doce lhe reacende a memória afetiva... Quisera esta limitada escritura de tese expressar algumas linhas daquele bloco de sensações de *afectos* e *perceptos* e, além de textos e imagens, fazer também brotar rizomas de outras imagens-pensamento que, porventura, evocassem seus cheiros, sabores, cores, sons... Sensações, devaneios amazônicos...

> Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica se revela como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. Sob o *sfumato* do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando o horizonte das águas que lhe parece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo dominado por ela, como forma imaginal motivadora. (LOUREIRO, 1998 – p. 23).

[4] AGE DE CARVALHO: *"Arquitetura dos Ossos"*, 1980, p.16. Conheci o Age nesse mesmo ano, ao pegar uma carona no seu velho fusquinha rumo à FAU. Formou-se em arquitetura, consagrou-se como poeta e, hoje, mora na Áustria atuando como *graphic designer*. Age figura no cartografema *"A Day in the Life"*, de minha dissertação de mestrado.

Voltando ao nosso passeio, tomava-se novamente a Avenida Presidente Vargas, na época a via mais importante da cidade, apenas para "bater perna" e deixar passar o tempo. Daquela perspectiva, podíamos divisar ao longo da avenida, rasgando o túnel de mangueiras, as linhas de fuga da arquitetura dos prédios cuja verticalidade já começa a desenhar o *skyline* de uma Belém que se queria moderna e que culminava com a vista, ao fundo da avenida, do "arranha-céu" Manuel Pinto da Silva, aquele foi durante décadas o edifício mais alto da região Norte.

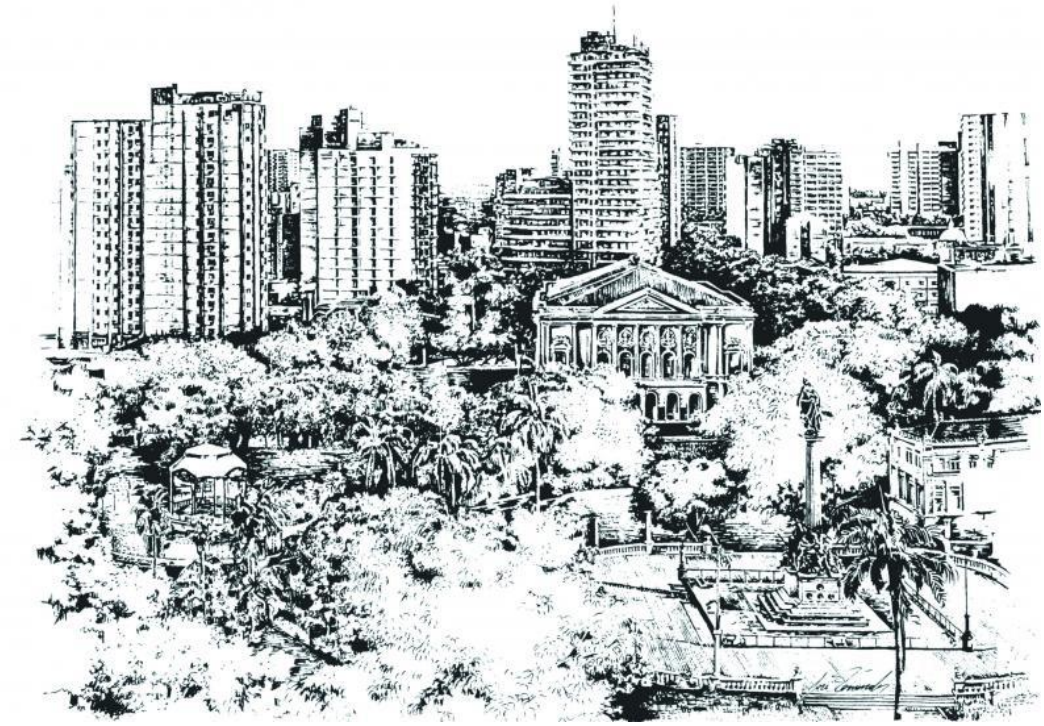


Fig. 04 – Vista panorâmica da Praça da República, com o Theatro da Paz e o Edifício Manuel Pinto da Silva ao fundo. (Ilustração: José Fernandes, sobre foto dos anos 1970. Fonte: Projeto Belém da Memória).

O passeio findava com uma paradinha na *terrace* do Grande Hotel, na Praça da República, em frente ao Theatro da Paz. Em um daqueles dias, recordo ter degustado com meus irmãos um sorvete de cupuaçu com castanha-do-Pará, enquanto minha mãe tomava um refrigerante de guaraná chamado *Guarasuco*. Os paraenses mais antigos haverão de lembrar muitos desses nomes e termos prosaicos das coisas que faziam parte do nosso dia-a-dia e que, de alguma forma, constituem nossa formação cultural. A passagem pelo Grande Hotel

mencionada acima me remete à famosa carta de Mário de Andrade, em sua histórica viagem à Amazônia em 1927, escrita ao amigo Manuel Bandeira:

> *Por esse mundo de águas, junho, 27*
>
> *Manu,*
>
> *Estamos numa paradinha pra cortar canarana da margem pros bois de nossos jantares. Amanhã se chega em Manaus e não sei que mais coisas bonitas enxergarei por este mundo de águas. Porém me conquistar mesmo a ponto de ficar doendo no desejo, só Belém me conquistou assim. Meu único ideal de agora em diante é passar uns meses morando no Grande Hotel de Belém. O direito de sentar naquela terrasse em frente das mangueiras tapando o Theatro da Paz, sentar sem mais nada, chupitando um sorvete de cupuaçu, de açaí. Você que conhece mundo, conhece coisa melhor do que isso, Manu?(...)*

Fig. 05 – O Grande Hotel (Ilustração: José Fernandes. Fonte: Projeto Belém da Memória).

Hora de voltar pra casa, já quase à noitinha, apanhávamos o ônibus da linha *Aero-Clube*, a bordo do qual eu seguia o trajeto apreciando, fascinado, a luz âmbar dos postes da cidade que se acendiam lentamente ao longo do caminho, com destino ao bairro de São Braz, onde morávamos, no Conjunto do IAPI. E as ruas e as coisas eram então banhadas por matizes de laranja-lilás que,

aos olhos míopes do garoto, estouravam como bolhas de luz provocando um efeito lusco-fusco naquela Belém bucolicamente crepuscular.

> *Bonde da Trilhos Urbanos,*
> *vão passando os anos e eu não te esqueci.*
> *Meu trabalho é te traduzir...*[5]

Os mais jovens poderão considerar, no mínimo, sentimental, curioso ou engraçado o breve relato acima. Saudosista, pitoresco, até. Mas este passeio pela memória evoca, de minha parte, referências estéticas que considero significativas no âmbito de minha formação pessoal e profissional. Como já mencionado, esse conjunto de referências se estende de forma similar e marcante aos processos de formação de outros personagens, especialmente aqueles abordados nesta pesquisa, personagens de uma geração nascida entre as décadas de 1950 e 60.

Enquanto isso, naquela época, em diferentes paradeiros da cidade, outros garotos, entre um bate-bola no meio da rua e um bate-punheta lá no quintal, sobrava tempo para algumas breves aventuras intelectuais da adolescência: a leitura de coleções como *O Mundo da Criança* e *O Tesouro da Juventude*, e, para os mais abastados, as enciclopédias *Barsa* e *Delta-Larousse*, em cujas páginas se deu o primeiro contato com as imagens da Arte. Pouco tempo depois, por meados dos anos 1970, chegou a Belém a coleção de *Os Gênios da Pintura*. Eu e meu irmão mais velho, sem dispor de "mesada" ou outro recurso financeiro, tratávamos de vender garrafas e ferro-velho na feira e descolar uns trocados suficientes para comprar o fascículo semanal da coleção para, em seguida, nos deleitarmos na leitura e apreciação daquelas imagens ao som dos Beatles.

[5] Caetano Veloso: *"Trilhos Urbanos"*, 1981.

Verificaria mais tarde, já na faculdade de arquitetura, que estas teriam sido leituras comuns a todos aqueles colegas que tinham, desde sempre, uma fissura pelo desenho, que viram pela primeira vez (e se deslumbraram) com as estampas coloridas das reproduções de grandes obras da história da arte.

Uma menina chamada Dina Maria[6], que gostava de ler uma revista americana intitulada *Progressive Architecture Magazine*, conta que costumava se encantar com aquelas estruturas tão avançadas (e tão distantes de nós) da arquitetura internacional. Do outro lado da cidade um rapaz chamado Jaime[7] circulava como um jovem dândi baudelairiano pelas ruas daquela antiga Belém, apreciando uma cidade "de muro baixo" que guardava ainda ares e costumes bem provincianos, que hoje ele relata:

> As ruas de Belém do final dos anos *cinquenta*, começo dos *sessenta* eram vistas sentidas e tratadas, preferencialmente, por sua modorra habitual do que pelos desmandos urbanos atuais, com os ares e os "cheiros progressistas", mais pela pudicícia do que pela violência, mais pela limitada (porém rica) vida cultural, do que por uma indústria infestada de piratas que a impulsiona, culturalmente, para o glamour das vitrines televisionadas.
> (BIBAS, 2013: http://fauufpa.org/2013/01/14/belem-essa-velha-caftina-por-jaime-bibas/).

Das reminiscências de minhas memórias de infância, aquela imponente perspectiva da Av. Presidente Vargas era uma das que mais me fascinava, como a rua de Belém que concentrava os primeiros grandes edifícios, a maioria em um estilo *art-déco* tardio, mas que aspiravam a uma modernidade emergente naquele momento e contrastavam com as edificações clássicas remanescentes de

[6] Dina Maria César de Oliveira, hoje arquiteta, artista plástica e professora da FAU-UFPA.
[7] Jaime de Oliveira Bibas, ibid...

nossa *belle époque*. Enfim, todo aquele cenário que desenhava a paisagem urbana de Belém, contribuiu decisivamente para configurar minhas paisagens afetivas.

Fig. 06 – Vista da Av. presidente Vargas nos anos 1950, exibindo o modernismo de seus prédios e o arrojado design do ônibus-zeppellin circulando.

Evidencio aqui o que seria a relevância pessoal desta pesquisa: um sentimento que me agrada nomear como aquilo que constitui minha *arquitetura do afeto*. Portanto, ecos dessas tantas referências irão naturalmente ressoar nesta escritura de tese, de uma forma que imagino, sobretudo, como um texto afetivo, o qual, por sua vez, se converte nesta ***arquitextura dos afetos***.

As primeiras linhas desta tessitura partem das considerações iniciais acerca das origens da criação da Escola de Arquitetura da UFPA, fator fundamental para a formação estética dos sujeitos aqui enfocados e, mais

adiante e precisamente, na apreciação dos imagens-desenhos criadas em suas artistagens docentes. Nesse aspecto, Giulio Carlo Argan, arquiteto italiano e um dos grandes nomes da crítica de arte no século XX, assim analisa as relações entre a arquitetura, a estética e a vida social:

> Na condição presente da cultura, o valor estético se produz num nível de atualidade histórica que se identifica com a política em vigor. Traduzir em figura a estrutura da sociedade significa desenhar e construir o espaço da sua existência, que é também o espaço e a razão formal da arquitetura. (2000, p. 103)

A explosão demográfica, resultante do crescimento urbano nas grandes metrópoles do planeta a partir da Revolução Industrial no final do século XVIII, talvez revele a face mais complexa da "aventura da modernidade", no dizer de Marshall Berman. Este filósofo americano faz alusão ao célebre *Manifesto* de Marx e Engels para afirmar que viver na cidade moderna, ou melhor, ser moderno é "viver numa época em que *tudo que é sólido desmancha no ar". Ao elaborar um* instigante *mix* de documento histórico e literário, abarcando de um amplo espectro de referências e uma sucessão de leituras originais e reveladoras de autores e suas épocas, Berman traça um vigoroso cenário da evolução da urbe moderna, tomando como exemplo a cidade de Nova York. Descortina-se, então, um espaço fáustico em si, contraditório e ambíguo, a cidade ao mesmo tempo cintilante e sombria, planejada mas caótica, radiante de feliz cidade mas farta de desumanas atrocidades.

No cenário brasileiro, a explosão demográfica dos grandes centros urbanos emerge a partir dos anos 30 do século XX, com a crescente industrialização que efetua a transição de um Brasil agropastoril para uma condição definitivamente moderna. A cidade de São Paulo tornar-se-ia "a mais completa tradução" desse processo desenvolvimentista, aludindo à máxima de Nietzsche para quem a modernidade seria uma ação permanente de "destruição criativa e criação destrutiva" e aplicada "com a força da grana que

ergue e destrói coisas belas", no cantar de Caetano Veloso. *Sampa* viria a ser "o avesso do avesso do avesso do avesso". Mas, se São Paulo passou a representar uma "PanAmérica de Áfricas utópicas, o mais novo quilombo de Zumbi", a criação da cidade de Brasília, acalentada desde os tempos do Império, foi o que de fato carimbou o passaporte do Brasil para a aventura da modernidade. O projeto dos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, inaugurado em 1960, culminava o projeto político-econômico de desenvolvimento da gestão do presidente Juscelino Kubistchek, levado a efeito sob o *slogan* de "fazer o Brasil crescer cinquenta anos em cinco".

Fig. 07 – Perspectiva da Av. Almirante Barroso no início dos anos 60, com seu horizonte longínquo e suas linhas de fuga que levava nossa vista ao infinito... O busto de JK demarcava o início da avenida no bairro de São Braz e que sinalizava o marco zero da Belém-Brasília.

Na esteira dessa concepção desenvolvimentista, a "força do progresso" abriu novas frentes, implantou trincheiras de obras e desbravou sertões, cerrados e matas, chegando-se aos confins da Amazônia. Inaugurou-se a estrada rodoviária da Belém-Brasília, interligando a longínqua "Cidade das Mangueiras" ao centro-sul do Brasil avançado. Com essa conexão rodoviária, chegar e sair de Belém rumo a outras regiões não ficaria mais apenas à mercê das rotas marítimas de "pegar um Ita no Norte", nem dos limitados e

dispendiosos serviços aeroviários via Val-de-Cans para seguir rumo ao "Sul Maravilha".

Essa vinculação de Belém à malha rodoviária brasileira, como parte de um projeto de integração nacional por via rodoviária (uma opção considerada uma estratégia equivocada por muitos estudiosos no assunto), proporcionou um fluxo sem precedentes de bens materiais, serviços e pessoas, além de, naturalmente, novas ideias e concepções. Do ponto de vista arquitetônico e urbanístico, é certo que Belém, desde os anos 1950, já experimentava ares de modernização em sua estrutura urbana. O próprio cenário da Avenida Presidente Vargas, mencionado acima, refletia o desenho dessa nova concepção. Muitos edifícios residenciais, comerciais e de instituições públicas foram erguidos naquela avenida ao longo da década, utilizando novos materiais, tecnologias e sistemas construtivos e explorando novas possibilidades formais com o emprego do aço e do concreto armado. A arquiteta e pesquisadora Jussara Derenji, ex-professora da FAU-UFPA, assinala que

> A assimilação das técnicas modernas, concreto, elevadores, por profissionais locais, torna possível na década de 1950, a construção do mais alto arranha-céu da cidade, o edifício Manuel Pinto da Silva com vinte e seis pavimentos, altura que não tornaria a ser reproduzida nas décadas seguintes. [http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/838 – acessado em 03/11/2011].

A partir de então, várias edificações seculares que obedeciam ao estilo neoclassicista, como o Theatro da Paz, o Grande Hotel, a Fábrica Palmeira e diversos casarões antigos, passaram a dividir o espaço urbano com arrojadas edificações modernistas de linhas mais avançadas, corroborando para instaurar com sua "dura poesia concreta" o dilema entre tradição e modernidade e, em vários momentos, resultando no duro e ambíguo efeito de ruína e memória. Das três grandes edificações mencionadas acima apenas o Theatro da Paz sobreviveu, enquanto as duas outras sucumbiram à falta de sensibilidade com o patrimônio histórico-arquitetônico da especulação imobiliária urbana.

À frente dos projetos de vertente modernizante que passaram a tomar corpo em Belém destaca-se um pequeno grupo de construtores, engenheiros civis de formação, muito atuantes na época e que foram responsáveis pela produção dessa nova arquitetura na capital paraense. Derenji afirma que:

> O estudo do período deixa perceber a formação de um grupo reduzido de engenheiros locais que dominou o panorama construtivo até fins da década de 60. Este grupo de engenheiros, em especial Camilo Porto de Oliveira, Judah Levy, Laurindo Amorim, Edmar e Agenor Penna de Carvalho, tem grande responsabilidade na imposição de um padrão arquitetônico e construtivo até o surgimento do primeiro curso de arquitetura em 1964. (ibid).

Além desses nomes, podemos acrescentar os nomes de Alcyr Meira, José Maia, Roberto de La Rocque Soares e Ruy Meira, também engenheiros de formação que, mais tarde se graduariam também em arquitetura. A necessidade premente desses engenheiros de dotar seus projetos de um refinamento estético, além de uma concepção projetiva plástica mais elaborada e alinhada às grandes tendências modernistas internacionais que se propagavam no cenário brasileiro, embalados pelo exemplo arrebatador de Brasília, foi um dos fatores decisivos para fazer surgir no cenário acadêmico paraense uma escola de arquitetura. Segundo Derenji, essas aspirações arquitetônicas insinuariam que:

> O curso de arquitetura seria, mais precisamente, uma iniciativa de alguns engenheiros que buscavam regularizar sua situação de projetistas. Sua criação traria arquitetos do sul do país que, como professores e profissionais, seriam os primeiros arquitetos no período mais recente. (ibid).

A criação da Escola de Arquitetura da UFPA dar-se-ia, portanto, em 1964, cujo projeto pedagógico seria elaborado e conduzido por um grupo de jovens arquitetos e professores oriundos do Rio Grande do Sul, dentre eles Bohdan Bujnowiski, Jorge Derenji, Hélio Veríssimo e Paul Albuquerque, profissionais com um raciocínio já bastante alinhado à corrente modernista dominante na arquitetura brasileira na época. Um pensamento, portanto, que correspondia plenamente aos anseios do grupo de engenheiros paraenses que,

dessa forma, obteriam um diploma adicional de arquiteto e proporcionariam um movimento cujos efeitos Campos Neto e Sarquis apontam que

> A partir de então daria início uma nova etapa, na qual os esforços se concentrariam na conjugação dos princípios modernistas internacionais em vista da consolidação de uma linguagem regional – no rumo da "arquitetura amazônica" consagrada (ou rotulada) a partir do final da década de 1970, quando se intensificaram as inovações na produção arquitetônica local. (Campos Neto e Sarquis, 2003, p. 3).

Alguns desses engenheiros-arquitetos, por força principalmente da carência acadêmica de formação docente local, tornar-se-iam professores da própria Escola de Arquitetura da UFPA. Em razão desse novo espectro de formação proporcionado por essa escola, outros desdobramentos profissionais em novos modos de atuação iriam naturalmente aflorar.

É certo afirmar que o contato com os conceitos e teorias da estética e da história da arte e da arquitetura, bem como o aprendizado das técnicas de representação e expressão do campo de desenho e plástica, disciplinas próprias do ensino de arquitetura, estimulariam decisivamente muitos dos novos e futuros arquitetos a trilharem outros caminhos. Das primeiras turmas formadas na década de 1960 destacamos Alcyr Meira e Roberto de La Rocque Soares, que desenvolveriam em paralelo ao ofício de arquiteto um reconhecido trabalho voltado às artes plásticas, dando início a um movimento que se expandiria a partir dos anos de 1970, aquele de uma geração de artistas plásticos oriundos da Escola de Arquitetura da UFPA, que se consolidaria na década de 1980.

Eis, finalmente, que chegamos ao cerne de nossa pesquisa. Todo o enfoque deste memorial, em todos os seus matizes, refere-se a um contexto histórico e cultural paraense no qual surgiu e se desenvolveu um grupo de profissionais que, graduados pela então Escola de Arquitetura da UFPA, a partir dos anos 1960 viriam a desenvolver trabalhos como artistas plásticos.

Muitos destes, como decorrência natural desse processo de formação, tornar-se-iam professores da referida escola. Ampliando o arco dessa trajetória, outros viriam a se tornar também, num momento mais adiante, docentes do curso de Educação Artística da UFPA e de outras instituições de ensino superior em Belém do Pará. Neste sentido, este esboço introdutório consiste, inicialmente, em apresentar alguns condicionantes histórico-culturais que conduziram esse processo, sob uma perspectiva subjetivo-afetiva deste narrador.

Nesse contexto, de um considerável contingente de profissionais que trilharam trajetória semelhante a partir da formação em arquitetura, não somente como artistas plásticos, mas outros que transitam nas artes visuais paraenses na qualidade de curadores e colecionadores, enumeraremos a seguir uma série de nomes que representam esse elenco, relacionados conforme a década de formação de cada um deles, para melhor efeito didático:

Das primeiras turmas, nos anos 1960: Alcyr Meira, Benedicto Mello, Fernando Pessoa, Jaime Bibas, Milton Monte, Paulo Cal, Paulo Chaves Fernandes, Roberto de La Rocque Soares e Ruy Meira;

Dos anos 1970: Aurélio Meira, Arnaldo Vieira, Bichara Gaby, Daniel Campbell, Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Flávio Nassar, Gilberto Lima, Henrique Penna, Madalena Coimbra, Marisa Mokarzel, Neder Charone, Nestor Bastos, Osmar Pinheiro, Paulo Andrade, Reinaldo Silva Jr., Silas Nascimento e Valdir Sarubbi;

Da chamada *Geração 80*: Age de Carvalho, Alacy Rodrigues, Alexandre Sequeira, Alexandre Silva, Edison Farias, Edmilson Rodrigues, Emanuel Franco, Erasmo Borges, George Venturieri, Haroldo Baleixe, Jorge Eiró, Luciano Oliveira, Lobo Soares, Luiz Braga, Mário Barata, Paulo Ribeiro, Ronaldo Moraes Rêgo, Rosângela Britto e Ruma de Albuquerque;

Dos anos 1990: Arthur Leandro, Flávya Mutran, José Fernandes, Maria Alice Penna, Paulo Moura e Tamara Saré.

Destes nomes elegeremos, a princípio e como aspecto central desta pesquisa, três sujeitos professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA para, a partir das imagens de suas produções gráficas, dos desenhos de sua prática docente, extrair imagens de pensamento que alimentarão a escrileitura desta tese. Em decorrência de relações com a FAU-UFPA e em torno dessas três figuras, é certo que outros nomes desse considerável elenco venham se integrar, a qualquer momento, às linhas desta narrativa.

Sob outro aspecto, e que consideramos igualmente relevante do ponto de vista histórico e institucional, a FAU-UFPA completará, em 2014, 50 anos de fundação. Não sem razão, esta tese se investe ainda como uma forma de tributo ao cinquentenário deste organismo acadêmico, a despeito do caráter de efeméride que comemorações dessa ordem possam representar. Afinal, tantos nomes e trajetórias que se cruzaram neste último meio século e prestaram, de forma inconteste, significativa contribuição ao cenário da arquitetura, das artes plásticas e da docência paraenses, justificam nosso reconhecimento neste texto. Sublinho que esta menção à FAU e a tantos de seus personagens, mesmo que de efeito secundário, é de grande relevância em minha formação, nomes dentre os quais elegeremos alguns para traçar minha ***arquitetura do afeto***.

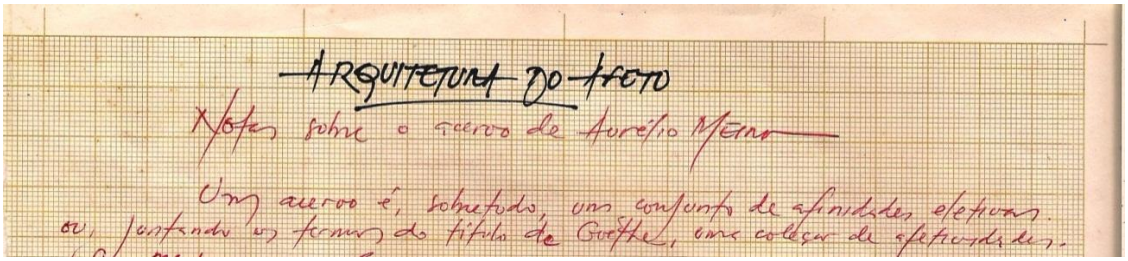
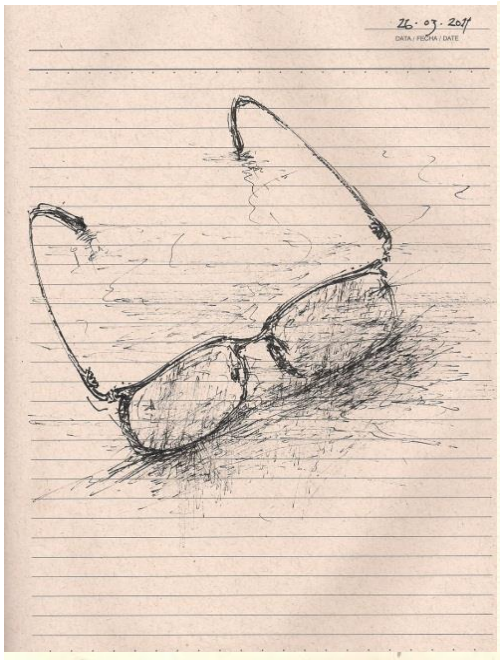

ARQUITETURA DO AFETO
Notas sobre o acervo de Aurélio Meira
Um acervo é, sobretudo, um conjunto de afinidades eletivas.
ou, juntando os termos do título de Goethe, uma coleção de afetividades.

Fig. 08 – Fragmento do texto original de uma curadoria realizada por mim para uma exposição sobre o acervo de Aurélio Meira[8], cujo título inspira, por sua vez, o título desta tese.

[8] Arquiteto e professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da UNAMA. Integrou vários júris de salões de arte locais. Colecionador, possui um expressivo acervo das artes plásticas paraenses.



II

INTERMEZZO

I n t e r m e z z o

Trata-se de uma pesquisa no campo educacional arquitetada com arte. Dessa forma, uma escrita artista que prevê, sobretudo, a disposição para o ensaio, a experimentação, a criação... E que, com esse desejo, inspire uma experiência de escritura que se aventure a criar linhas de escritura que explorem as relações de multiplicidade entre o ***ver***, o ***ler*** e o ***escrever*** :

E S C R E V E R L E R

Onde as formas se mostrem indizíveis e as palavras invisíveis

Dessa forma, parte em uma expedição-experiência-pesquisa que investe sobre os processos de criação artística, especialmente, em torno dos desenhos de artistas-professores. Pois estamos no reino da criação, operando a invenção com uma "vontade de pesquisa" que rasga o espaço, escuta estrelas e afina os sentidos com o pensamento de Deleuze, para quem pensar significa, sobretudo, criar!

Uma pesquisa-educacional-com-arte como acontecimento pode se fazer em diferentes variações, intensidades, modulações e velocidades, assumindo de forma criativa as mais inusitadas e surpreendentes nomenclaturas, tais como "*Pesquisa Transcendental*, *Experimental*, *Vital*, *Caótica*, *Artística*, *Esquizopesquisa*, e outros tantos nomes a serem inventados, sonhados, delirados, inspirada pelo pensamento deleuzeano da diferença" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN - 2004, p.9). Decorre desse raciocínio que esta pesquisa no campo da educação, naturalmente extraia do campo da arte "múltiplas linguagens - tais como pintura, música, literatura, ciência, cinema, poesia, imagens, figuras, emoções, gestos, corpos, que, embora heterogêneos, se afectam uns aos outros" (ibid, p.10).

Prefiro não escrever...

Como estamos tratando de uma experiência de escritura, falemos, inicialmente, das agruras da escritura...

É lugar-comum no meio acadêmico aquele momento delicado, mais ou menos aos 20 minutos do segundo tempo da concepção da dissertação ou da tese, quando ocorre um enguiço na maquinaria da escrita. As palavras empedram, a fala não flui e o texto trava. Que nem futebolzinho de retranca: caímos naquele joguinho sem graça de meio-campo embolado, apenas trocando passes de lado a lado, distantes do gol, usando táticas teórico-metodológicas de defesa, sem conseguir sair daquele zero a zero apático e sem efetuar qualquer jogada que levante a galera. Na fase de qualificação, levamos vaia da torcida. Despencamos, então, num vácuo e sentimos um fastio de linguagem. Uma calmaria nos abate nas águas da pesquisa, a modorra do texto nos causa náuseas e chegamos até a rejeitá-lo, sem conseguir retomá-lo a contento. O devir da escrita padece e não consegue pegar no tranco, muito menos ganhar potência.

Comparo essa situação crítica de travamento da escrita à "Síndrome de Bartleby". Trata-se de Bartleby, um escrivão, conhecido personagem concebido pelo escritor Herman Melville, que, aos poucos, sucumbe a uma atitude contemplativa, permanecendo dia após dia em sua mesa de trabalho sem conseguir fazer absolutamente nada. Enrique Vila-Matas, um dos expoentes da literatura espanhola contemporânea, retoma a essência do personagem de Melville em *"Bartleby e companhia"* e, a partir dela, diagnostica o que considera uma espécie de "síndrome", um estado de entorpecimento que acomete a todos aqueles que renunciam a qualquer atividade criativa, ou que dela se veem desprovidos. Numa série de narrativas, ele então elenca uma galeria de escritores que

> [...] mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca chegam a escrever; ou então escrevem um ou dois livros e depois renunciam à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre. (VILA-MATAS, 2004).

Portanto, é se divertindo à custa da própria angústia criativa que este pesquisador *narratesista* relata os momentos dramáticos dos impasses na escrita de sua tese. Os espíritos da escrita, intercessores que geralmente me assediam durante a madrugada sussurrando palavras-chave, repentinamente ficaram mudos e se recusavam a fazer *download* para baixar a psicografia tesista. Não conseguia sentir nem um arrepio de escrita! Nem um toque, nem uma faísca de criatividade. Na-di-ca-de-na-da! O dia raiava e o caderno de artista, meu diário de bordo que fica sempre de plantão bem ao lado da minha rede-canoa-da-preguiça, permanecia em branco. E eu insone... Imerso numa deprê profunda, não havia defumação de "desenrola-língua" nem banho de "abre-caminho-das-palavras" que fizessem destravar a escritura àquela altura do doutoranato. Sentia-me acometido por uma variação tropical da tal síndrome de apatia criativa, uma espécie de "dengue de Bartleby". Foi então que, no auge da crise, doente-de-não-escrever e agravado por um estado delirante de febre, resolvi, em desespero, meter a cara no temporal que desabava sobre a Mangueirosa naquela noite turbulenta, com o intuito de, ao menos, aplacar a quentura dos meus infernos. Foi quando, ao sair à rua, um relâmpago me chicoteou as ventas e o estrondo do trovão me estremeceu a carcaça, o que fez com que, de repente, me desatinasse a escrever logo em seguida. Sob o efeito do transe provocado pelo curto-circuito, desaguou essa narrativa contando...

Era uma vez uma tese...

Esta tese, narratese, é um ***art***igo de A***rt***e. Do espaço da ***cri***ação na seara da Educ***ação***. E, desta bela dona, *para* uma ***educriação artista***!... Uma

cartografia de afectos que, *vezenquando*, saudavelmente, acontecem de contagiar D. Educação. Um personagem conceitual que, junto a seus parceiros (trapaceiros, vejam lá!) articulistas, jogadores, desenhistas tramam esta escritura a devir. Numa noite chuvosa Dona Educação encontra-se com Senhora Filosofia, Madame Arte, Lady Literatura e Mister Arquitetura (sem dispensar o auxílio estratégico de Rainha Ciência) para traçar um mapa, provisório que seja, impreciso, mas delicado, das muitas *narrateses* que constituem sua imanência,... *uma vida*, para subsidiar sua pesquisa. Deleuze e Guattari, Barthes e Borges, Almodóvar e Tarantino, Chico e Caetano, e saraus musicais, cafés filosóficos, bares boêmios, grêmios literários, liceus e companhias artísticas tantas outras, riscam, rabiscam, rasgam as coordenadas dessa cartografia, colorem o mapa, pintam o sete. Tudo para ver D. Educação mais leve, acesa em sua multiplicidade imanente. Para apreciar, um instante que seja, sua tese aflorar. Que tesão Dona Flor, Dona Educação! Deixa a menina sambar, deixa a menina criar...

Narrativas errantes de uma noite de verão em que D. Educação saiu para comprar cigarro...

Noite tempestuosa... Chapa quente, carne trêmula à flor da pele... D. Educação, encontrava-se assombrada por seus demônios teóricos, conceituais, metodológicos, epistemológicos na formulação de sua tese. A escrita não fluía, parecia travada, ressentia-se de leveza, de uma abordagem que se mostrasse mais sedutora, de, ao menos, uma cantada mais lírica, um capítulo poético. Faltava-lhe emoção, o sentido inédito das teses: a maçã despencando na cabeça e anunciando a gravidade, o cintilar das luzes da *eureka*, a lira inspiradora da liga do álcool, o arrepio na nuca, a campainha do clitóris tocando, a sirene do recreio... Às vezes, todo aquele esforço intelectual lhe parecia apenas mais um daqueles enfadonhos trabalhos acadêmicos que a professorinha levava todo dia pra casa, mas que não lhe dava prazer e só provocava o adoecimento docente.

Doente numa folia, sentia que sua tese precisava lhe proporcionar... tesão! Mas, enfim, indagava-se, que tese? "*O que será que será que me queima por dentro?*... Preciso esfriar a cabeça". Estressada, resolveu sair no meio daquele baita temporal, sem guarda-chuva, sem lenço, nem documento. "Na chuva?... É pra se molhar...". E tentar aplacar os infernos que ardiam em suas entranhas e não concediam o desejo da escrita. "Se alguém perguntar por mim, diz que eu fui por aí...", gravou a canção na caixa de mensagem e, aquela senhora que nunca havia fumado, resolveu sair pra comprar cigarro...

Ao passar numa encruzilhada, avistou a Senhora Filosofia, velha amiga de guerra, que a convidou para se abrigar debaixo da marquise do boteco da esquina. Um boteco daqueles sórdidos e sem nome sequer, ou se tinha era um nome bem *trash*, tipo *Suely e Ventania*, os proprietários da biboca.

– Ô, Dona Educação, que é que há? A senhora, tão conceituada, sempre cheia dos protocolos curriculares, me aparece aí, toda molhadinha...

– Por isso mesmo, tô de saco cheio! Resolvi dar uma saída em busca de ar puro, senão sufoco...

– Quer um cigarro? –, perguntou Filosofia.

– Não, você sabe que eu nem fumo. Mas acenda um aí pra mim, vai...

– Vamos entrar? Estou com alguns velhos amigos nossos lá dentro.

Numa mesa bem lá nos fundos daquele enfumaçado *bas-fond*, sentados e conversando em meio a uma instalação de garrafas de diferentes cores, estilos e teores etílicos, encontravam-se Madame Arte, Mister Arquitetura e Lady Literatura. Gargalhavam sabe-se lá de quê, talvez por ele estar a bolinã-las, sempre com a intenção de tirar uma casquinha de suas estéticas e línguas. Arte é uma fêmea luxuriosa, bela e criativa, toda metida à rica. Na verdade, uma

vagabunda remediada, doidivana e devassa. Sabe-se que, vez em quando, *La Belle de Jour*, se prostitui. Mister Arquitetura, indeciso em ser engenheiro ou decorador (agora inventaram a palavra *designer*, mais chique, mas fresco!), vive dividido entre a geometria e a plástica, entre a matemática e a estética. É umaespécie de "Seu Flor e suas Duas Mulheres" que se desdobra para atender às *maisons* de sua digníssima esposa Rainha Ciência e de sua amada amante Madame Arte. Lady Literatura é uma fofoqueira que não perde a oportunidade de lançar mão de todos os argumentos de qualquer campo de conhecimento para formular uma ficção que muitas vezes se sobrepõe a verdade dos fatos. "Ora, a vida é uma ficção!", diz, defendendo-se, blasé que só ela. A todo-poderosa Rainha Ciência não a tolera, mas a respeita, pois frequentemente também se apropria da sua escrita poética para ilustrar suas teorias, teoremas, postulados. A verdade é que as duas não conseguem esconder uma atração mútua, uma certa dependência. Ou, como costuma dizer D. Educação, uma interdisciplinaridade, como querem os amigos comuns, interlocutores, no afã de amenizar as disputas entre vaidades intelectuais. Os pós-modernos apostam num certo lesbianismo entre as duas. Questões de língua... E de linguagem.

– Olá, D. Educação, quanto prazer! A senhora por aqui, metida neste inferninho numa alta madrugada? –, pergunta em uníssono o *ménage-a-trois*.

– É que hoje eu estou num daqueles dias, a fim de experimentar novas coisas. Pedagogias profanas, estéticas da existência, quem sabe?... Hoje estou mais pra lá do que pra cá, estou pra *"La Mala Educación"*! –, e deu uma risada atípica a sua conduta habitual.

– A Senhora vai beber o quê?

– Todas!

– Hmmm... Sugiro aquele coquetel-vontade-de-potência, recomendou Filosofia: doses bem servidas de gin Deleuze e champanhe Barthes adicionadas a uma cerveja alemã Nietzsche 100 anos, tudo *on the rocks*, um drinque especial que faz a diferença, Educação. Às lolitas de plantão, o professor-barman Hubert recomenda acrescentar uma dose de vodka Nabokov, afrodisíaco, *so exciting*!

– Mora na Filosofia! Indicado como pós-tudo, restaura até as energias utópicas e não dá ressaca, garanto! –, completou Arte.

– Então, um brinde ao bar-academia, um drinque a esta escola dos infernos. Viva Dionísio! Viva la vida! –, exclamou entusiasmada a Educação.

Ao estalar dos copos, procurando aliviar as tensões da amiga, Arte convida Educação a escreviver e pintar o sete, no seu estilo:

– Relaxa, Educa! Veja só: viver como eu, viver com Arte, não é senão uma questão de estilo, uma forma criativa de viver essa vida besta. Escreve isso aí, Literatura. Pensa nisso, ô Filosofia. Cola comigo que é só sucesso! –, finalizou gargalhando, debochada.

Mister Arquitetura, só de bubuia, ali, sorrindo. Seus olhos cintilavam, admirando a conversa e projetando um cenário espetacular para abrigar aquela encenação da vida. Naquele momento, todos já bastante relaxados, inicia-se então aquele papo-cabeça-de-boteco, cada um puxando a brasa pro seu peixe-frito...

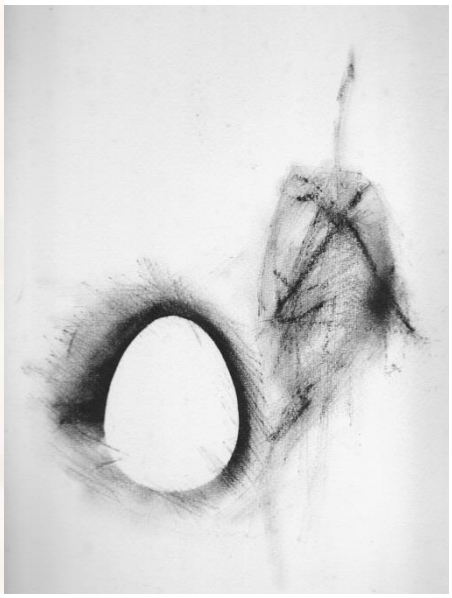
– Borges, meu pupilo, já previa a ideia de internet em seu *Aleph*, 70 anos atrás", comenta Literatura.

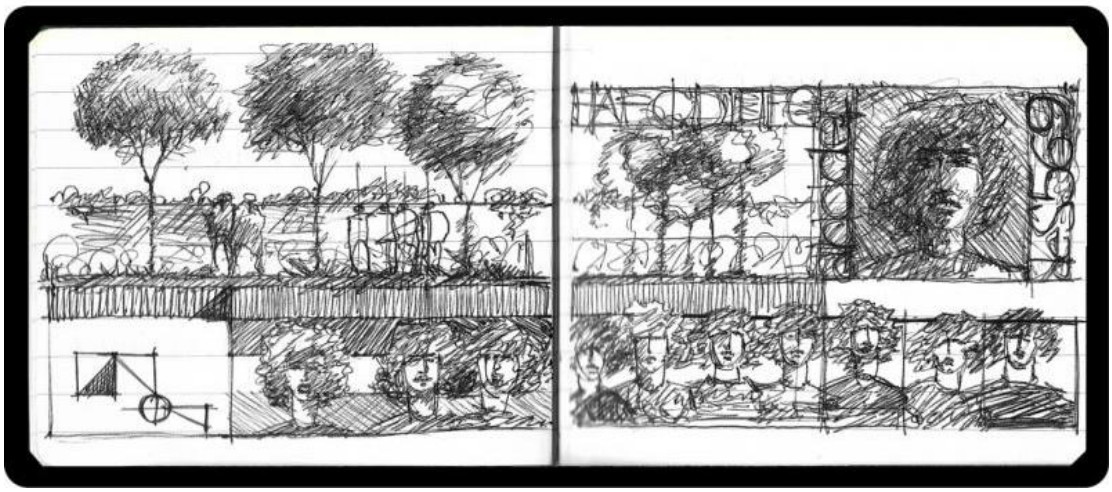
– Êpa! A arquitetura hipertextual das redes digitais que conectam o mundo virtual corresponde ao conceito de rizoma do meu orientando Deleuze –, rebate Filosofia.

– Tsss..., tudo está relacionado a uma ideia de espaço arquitetônico, minhas lindas. O Labirinto Mitológico, a Torre de Babel, a Biblioteca de Alexandria, por exemplo, meninas. Arquiteturas destinadas, ao mesmo tempo, a conectar e confundir os homens. Estrutura que o teu Borges usou e abusou em suas arquiliteraturas.

Papo vai, papo vem, cada qual contando suas narrativas de vida, altas biografias entrecruzadas, os quatro cavaleiros do pós-calypso e mais a guerreira Educação resolveram então brincar de mapear suas histórias, simulando um jogo, um lance de dados. Inspirado nos Jogos Aleatórios da Teoria do Caos, presenteado por sua mulher Lady Ciência, Mister Arquitetura propõe uma espécie de "banco cartográfico rizomático". O procedimento metodológico dessa jogatina consiste em que os jogadores, vendados, apontem o dedo para um lugar qualquer no mapa e, em ritornelos de *punctum* em *punctum*, de lá extraiam as informações desejadas. No final da noite, todos já pra lá do Marco da Légua, festejaram, dançando como Zaratustra. Os outros notívagos ainda presentes no bar não entenderam nada...

Dia clareando, céu cintilante de Van Gogh, a Srª Educação volta pra casa sentindo-se a própria Srª Liberdade, uma Dona Flor e seus infinitos maridos e amantes, se danando a cantar pela rua "abre as asas sobre nós...". De alma lavada, ao chegar em seu apê às portas da alvorada, sem pregar o olho, elabora um extrato, uma espécie de cartografia daquele estranho e criativo jogo da vida realizado ao longo da madrugada insone. Os dados estavam lançados: *Alea jacta est*...





III

ARTIMANHAS DE UMA ESCRITESE – LINHAS DE FUGA

Artimanhas de uma Escritese – Linhas de Fuga

Quand será-t-onartiste, rienqu'artiste, mais bienartiste? [FLAUBERT].
Quando é que seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas?
[Tradução de AUGUSTO DE CAMPOS]

Esta expedição de tese movimenta-se nos campos da Arte, da Filosofia e da Educação. Sua escritura articula-se e é tramada/traçada *entre* estes campos. Como ritornelos, *entre*, de *punctum* em *punctum*. A prospecção, como já anunciamos, arrisca-se a uma aventura, uma experimentação teórico-conceitual de escrita acadêmica que, desdobrando-se em narrativas errantes, assume a forma de ensaio para, então, (*con* ou *de*)formar-se como tese. Sob esse risco, esta expedição de escrita sobre imagens-de-artistagens privilegia a inventividade, a plástica poética e, em suas derivações, uma fabulação que se altera continuamente e se alterna em estilos e estética. Atravessando pontes entre linguagens, textuais e visuais, literárias e pictóricas. É como andar nas ruas de Belém: vaga-se entre escombros e entulhos nas calçadas, ou desliza-se em suas pedras polidas de lioz. Algumas vezes você tropeça, noutras dispara. Ora gagueja, vacila. Ora correnteza e turbilhão. Um dia turva, noutro dia clara...

Ah..., perguntariam os acadêmicos de plantão, os guardiões das fortalezas da solidão educacional: mas pode um ensaio adquirir o *status* de uma tese? Eu responderia que não. Ao menos não da forma, nem com o rigor, de acordo como o império das leis, normas, técnicas e diretrizes acadêmicas habituais exigem. E, para chateá-los mais ainda, que se trata apenas de uma *narratese*, ou uma *escritese*, como já afirmei. Simples, assim, à procura de ar fresco, apostando numa voz nova, uma desesperada vitalidade, mesmo que, pra isso, invente-se neologismos insuportáveis a ouvidos encerados de convenções, impermeáveis às novidades e aos experimentos. Daí, tampam os ouvidos, torcem o nariz, mostram cara de nojo, fazem caretas, os caretas... "Respeito muito minhas lágrimas, mas ainda mais minha risada. Inscrevo assim

minhas palavras na voz de uma mulher sagrada..."[9], eu canto, profanando suas... teses. Portanto, "nada de leite bom para os caretas...".

De qualquer modo, lembremos que a experimentação, um expediente tão caro aos domínios da Ciência para a produção do conhecimento, não angaria reconhecimento se, como uma experiência em si apenas, não aferir, não provar, não comprovar nada. Mas, acreditem, caretas e doidões, esta tese não quer provar nada! Ela só quer ser escrita...

"Mas eu também sei ser careta, de perto ninguém é normal, às vezes segue em linha reta, a vida que é meu bem meu mal..." e, se faz parte do jogo, reviro o tabuleiro, movimento minhas peças de um lado para o outro, reconfiguro minha escrita, fingindo retomar a linha reta das diretrizes e, *voilá*, traço, a torto e a direito, para atravessar o caminho pedregoso das coordenadas teórico-metodológicos deste desenho. Hmm..., mas "coordenadas", como assim, tão cartesiano? É que o GPS deste navegador vez por outra enlouquece! "Nada de leite mau para os caretas...".

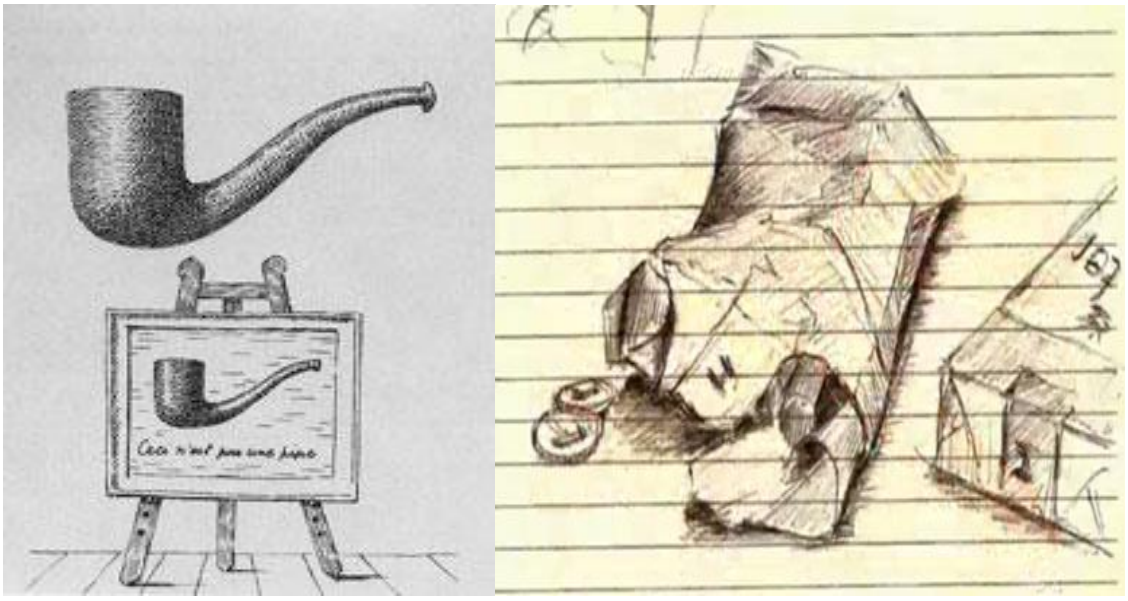


Fig. 09 – Renée Magritte: *"Isto não é um cachimbo!"*
Fig. 10 – Haroldo Baleixe: *"Isto não é um cigarro!"*

[9] Caetano Veloso: *Vaca profana*, 1985.

Então, se isto não é uma tese, se *isto não é um cachimbo*, se *isto não é um cigarro...*, há que se perguntar do que tratamos afinal?

Bom, *a priori*, só posso dizer do que *não se trata...*

Esta abordagem narrativa sobre imagens de artistas-professores não trata propriamente de uma averiguação histórica factual, espaço-temporal e cronológica, no esforço de situá-los em algum movimento ou produção artística ocorridos em um determinado contexto. Admitimos, no entanto, que, em seus aspectos estéticos, conceituais e formais, tais referências possam ser acionadas no propósito de tecer associações ou de sublinhar oposições e rupturas, com o conjunto de imagens em foco. Tampouco esta escritura transcorrerá sob o regime dos signos de uma teorização semiótica, nem incorrerá em apreciações do ponto de vista da teoria da composição da forma ou da Gestalt. Nem, ainda, de acordo com possíveis análises fenomenológicas da percepção visual, todas estas, digamos, das mais usuais na apreciação da produção artística moderna, muito embora análises estético-filosóficas tenham se mostrado, ao longo da história moderna, um expediente recorrente na apreciação, reflexão e crítica de obras do campo da arte, da arquitetura e do design. Reconheço, aliás, que tais perspectivas se mostram muito mais usuais nesses recantos, mas o que propomos aqui é de outro risco...

Portanto, senhores, deixando ao largo tantas perspectivas, diante deste universo epistemológico de diferentes abordagens, o que nos resta?... Ora, fugir, tomar outra via, mirar outro ponto de fuga nesse horizonte de múltiplos pontos de vista, tomar outras linhas de fuga nesse mar de metodologias. Fulgurações que acendam novas paisagens, novos desenhos de pensamento. Uma alternativa que aspire captar aquele algo que escapa, aquilo que vaza, transborda e dobra a obra, que não se assemelhe, mas que se faça na diferença. Contra o clichê! Avante...

Como atravessar o deserto teórico e despir-se das armaduras metodológicas?

Referências teóricas e conceituais são faróis que tanto sinalizam nosso trajeto e nos permitem aportar com segurança, quanto, aos nos iluminarem, consentem que possamos partir e nos afastemos, na direção aventurosa de outros, novos lugares e, ao sabor das marés, de saberes renovados... Afinal, de que são feitas as teses, se não dessa matéria porosa das teorias e dos conceitos...

Dessa forma, retomo aqui a concepção de *Cartografema*, desenvolvida em minha dissertação de mestrado. Ou seja, restauro uma ideia que me concedeu essa maneira de escrever assim, assim, de forma livre e leve, à procura de dizer de outro modo coisas da arte com a e da educação. Com a vontade de arejar a escrita educacional, de ativar a criação na educação. Uma ESCRILEITURA, uma vontade de ESCREVERLER: é esta forma que me conforta e me conforma a escritura. Uma artimanha que sigo tramando em busca de uma voz singular, uma voz menor, que seja. O rumor do traço, aquilo que alguns chamam de estilo, uma estética, *uma vida*.

Cartografemas, o filme, a escrita, *reloaded*: os conceitos de *cartografia* de Gilles Deleuze e Felix Guattari + *biografema* de Roland Barthes. Recuperamos esse artifício para acionar e colocar em funcionamento tal maquinaria de conceitos, com o desejo de ativar imagens de pensamento na prospecção dos desenhos de nossos artistas-professores e, consequentemente, animar a concepção das *escrileituras*. Uma *escritese*, cujos movimentos se efetivam entre a arte, a educação e a filosofia. Os cartografemas são, portanto, *leituras* cartográficas dos *afectos* das imagens de artistas-professores que criam *escrituras* biografemáticas – *escrileituras*. A esse conjunto de escrileituras cartogramáticas sobre imagens de artistas-professores eu chamo de *"Arquitexturas dos Afectos"*.

Investigar processos artísticos, ver arte e escrever sobre arte, demanda, em igual estilo, uma escritura artística, cujo esforço se faça despojado de (pre)conceitos teóricos, desarmada de armaduras metodológicas, pois

> Exige a fabricação de conceitos em ressonância e interferência com as artes, as ciências e a filosofia, o que implica que o pesquisador não seja aquele guerreiro armado com alguma teoria prévia e sim um experimentador que ajuda a formular novos problemas, ou que sugere novos conceitos. (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p.26)

[Oh, meu São Jorge Guerreiro, padroeiro das teses do devir, me desarme das armaduras cartesianas... Deleuzes do céu (e dos infernos), por Mil Platôs, guardai-me com sua pop-filosofia e livrai-me do mau-olhado dos pontos de vista obtusos! Como proteção, trago sempre guardado um "santinho" dentro dos livros, para demarcar minhas leituras...].

Fig. 11 - JE: *"Urubruxo"*, 2014.

> *Tomamos, afinal, a trilha que conduzia ao pensamento da diferença. Mal passado o forcado, cruzamos com um distinto e elegante senhor, outrora talvez um dândi, portando chapéu e bengala, um sorriso que parecia irônico, mas que era, na verdade, de puro gozo da vida. Foi aqui que nos perdemos para sempre, pois novas bifurcações iam surgindo à medida que já nos sentíamos seguros.* (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p.129).

Deleuze nos parece um personagem conceitual de sua própria pop-filosofia alegre e arejada, um surfista em um movimento de pensamento que nos instiga, especialmente neste caso, a pensar a arte e a docência. Um acontecimento que se multiplica e se expande, nos arremessando a pensar a vida e a arte, o que nos estimula a efetuar uma espécie de escritura inspirada nos espíritos livres, a *vi-ver* a vida como obra de arte. Pois, "o pensamento de Deleuze é para a vida, é para levar para a vida, é para a vida que se leva, é para levar uma vida" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p.155).

As relações de multiplicidade entre a Arte, a Ciência e a Filosofia constituem o eixo central do pensamento de Deleuze. Sob essa concepção, efetivar a pesquisa educacional com a potência da criação significa conectar campos interdisciplinares e ativar pontes entre linguagens. Nesse sentido,

> a linguagem é também o que nos reveste e nos renova: é sempre possível um novo começo, uma vida nova. [...]. É esta singularidade da escrita, como artifício da linguagem, que forja o devir-de-uma-vida. E transmuta a própria linguagem em uma pele (esta também mutável), a revestir pela escritura a inorganicidade de *uma vida*. A palavra/a escritura: ecdise de vida. (GONÇALVES, 2013, p. 66).

Gonçalves, ainda a respeito das potencialidades da escrita, evoca Deleuze, que nos diz:

> Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isto, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos (2000, p. 176).

Nos labirintos líquidos desta escritura, digamos que a linguagem constrói trapiches entre mundos, rizomas entre distintas palafitas teóricas que procuram explorar os vínculos interdisciplinares operantes entre a arte e a educação, a partir do que considera um sistema deleuzeano de pensamento.

Nesse aspecto, propõe uma análise sobre os artifícios que possibilitam a criação de seus conceitos, tomados a partir de procedimentos de apropriação e colagem de outros domínios como a filosofia e a arte.

Cartografia, em sua origem semântica, denota uma carta gráfica, um documento que reúne desenho e escrita (olha lá!), uma vez que a origem do verbo "grafar" (do grego *graphein*) significa simultaneamente escrever, desenhar e pintar. Na perspectiva teórico-filosófica de Deleuze e Guattari, o conceito de cartografia assume um caráter de consistência mais plástica: é *une carte n'est pas a calque* (um mapa que não é um decalque, portanto, que não é mera representação). A cartografia, portanto, enquanto método errante e nômade, se oferece como linhas de fuga de uma trilha que nos conduz a acessar aquilo que nos força a pensar, dando-se ao pesquisador como possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva à representação. Uma metodologia muito mais a fim de *criar*, capaz de *inventar* mundos.

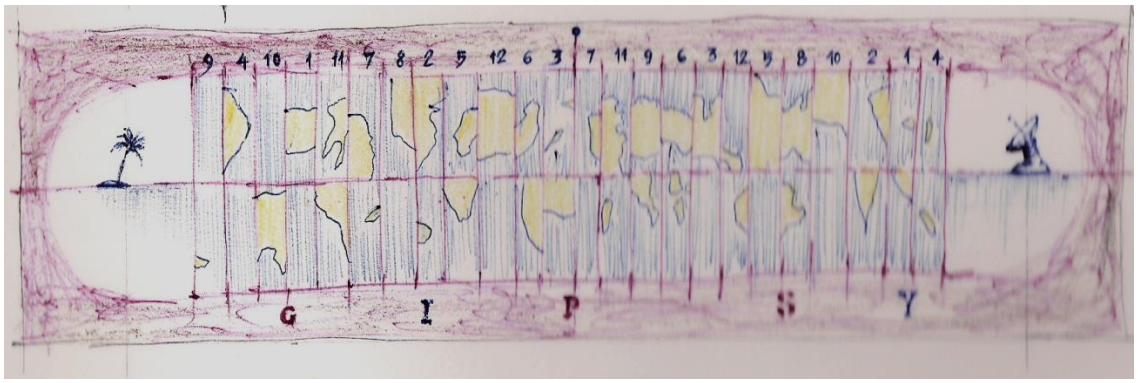


Fig. 12 – JE: *"GyPSy - Polyglot Puzzle"*. Caneta e lápis de cor sobre papel, 2002.
Perdi meu GPS no fundo da piscina de um hotel de 1 milhão de dólares.
Embaralhei os fusos e misturei meridianos de um mapa não localizável...
Energia estática / estética ···· ···· ···· Impulsos fragmentados ···· ···· ···· [o pulso ainda pulsa].

Nesse sentido, "eis o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes e rizomas" (ESCÓSSIA, KASTRUP E PASSOS, 2009, pp. 9-10). Desse modo, o conceito de cartografia descola-se de sua *forma* convencional de mapa estável e mobiliza-se como *função*, assumindo a dinâmica de um movimento metodológico, com

diferentes velocidades e intensidades. Na questão da abordagem de processos criativos, Barros e Kastrup apontam que

> Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (2009, p.57).

Em lugar de regras e protocolos convencionais, o procedimento cartográfico destaca a importância da prática, de ir a campo, operar processos, habitar um território, deslocar pontos de vista e praticar a escrita. Escrever com arte, sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento. Ao longo do processo, escrever com as sensações possantes, para tornar sensíveis as potências que nos atravessam, pulsando com as forças e as energias latejantes que nos afectam e nos fazem devir. "Eu ando pelo mundo prestando atenção em cores que eu não sei o nome, cores de Almodóvar, cores de Frida Kahlo..."[10].

No embalo dessa canção, no sentido de uma tarefa cartográfica, seguimos a recomendação de Suely Rolnik:

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia. (ROLNIK, 2006, p.23).

"Ah! Eu quero chegar antes, para sinalizar o estar de cada coisa, filtrar seus graus...", o que seria cartografar... Cartografar significa também *urubuzar*[11].

[10] Adriana Calcanhoto: *"Esquadros"*, 1993.

[11] Do dialeto paroara, "urubuzar" significa ficar sobrevoando, rondando alguma coisa com o desejo de possuí-la, devorá-la. Outra derivação é "urubuservar", ou seja, um modo paraense de observar, daí que os urubus são, genuinamente, cartógrafos, antropófagos...

Fig. 13 – JE: *"Uru-Barthes"*. Nanquim sobre papel, 2014.

Os biografemas de Roland Barthes nos informam que da extensão biográfica de um sujeito é possível destacar pormenores, lembranças, fragmentos, passagens, gostos, inflexões, instantes ou breves memórias dispersas, extraviadas. Aspectos considerados "insignificantes" de uma trajetória existencial a que chamou de *biografemas*. Ou seja, o biografema representa aquilo que escapa à perspectiva informativa e que "pertence ao campo do imaginário afetivo" (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10). Seus elementos passam a ser enunciados como relevantes em uma escritura, delineados como partículas interativas em fluxos de memória intercambiantes. Barthes expõe a concepção de biografema:

> Pois se, pelo artifício de uma dialéctica, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte [...]: se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas", em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão! (BARTHES, 1979, p.14).

Para Barthes, "um fragmento de escrita é sempre uma essência de escrita. É por isso que, quer se queira quer não, todo fragmento é acabado a partir do momento que é escrito" (1987d, p. 201). A este estilo de escrita fragmentada, conforme Barthes, denomina-se *escrileitura*. Uma escrita filosófica que deriva numa escrita artista e cria pontes entre linguagens e, por força disso, promove um "engajamento com a linguagem (no francês *"langagemente"*, dizia Jean Tardieu)" (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.134).

Referindo-se a essas conexões interdisciplinares, Aquino e Corazza (2009, p.13) sugerem que "a escritura é a criação de um espaço fortemente interseccionado entre dois continentes discursivos, da Filosofia da Diferença e da Educação, como um istmo, o que implica tentativas de desalojamento e reinvenção de ambos os continentes". Nessa concepção de escritura como espaço de criação, proliferam pontes e istmos como rizomas que estabelecem, portanto, relações *afectivas* (Deleuze) entre filosofia, arte e educação.

Corazza (2009. p.2), em *"Introdução ao Método Biografemático"*, assinala que "o percurso de conhecimento biografemático estabelece-se como criação e não como descoberta", desde que "o percurso é conhecer: seu método, a criação, o ensaio". Nesse percurso, portanto, o autor "age imediatamente como escritor". Por conta das in(ter)venções no processo, nesse caso compreendido como o próprio *corpus* da obra, o autor, o artista cria "uma vasta metonímia do desejo: escrita contagiosa que faz recair sobre o leitor o desejo mesmo com que formou as coisas" (BARTHES, 2004, p.292).

Significa, portanto, assimilar o desejo como acontecimento criativo em suas diferentes variações de velocidade na concepção do desenho biografemático, essa "escrita contagiosa", contínua, inacabada, em permanente devir. Eis, portanto, a conexão que se estabelece entre a escrita e o desenho, este

concebido igualmente como biografema (grafo: desenho-escrita) em que se evidencia a potência sutil do ensaio, rabisco, mancha, rasura, o gesto inacabado que é ao mesmo tempo processo e ato de criação.

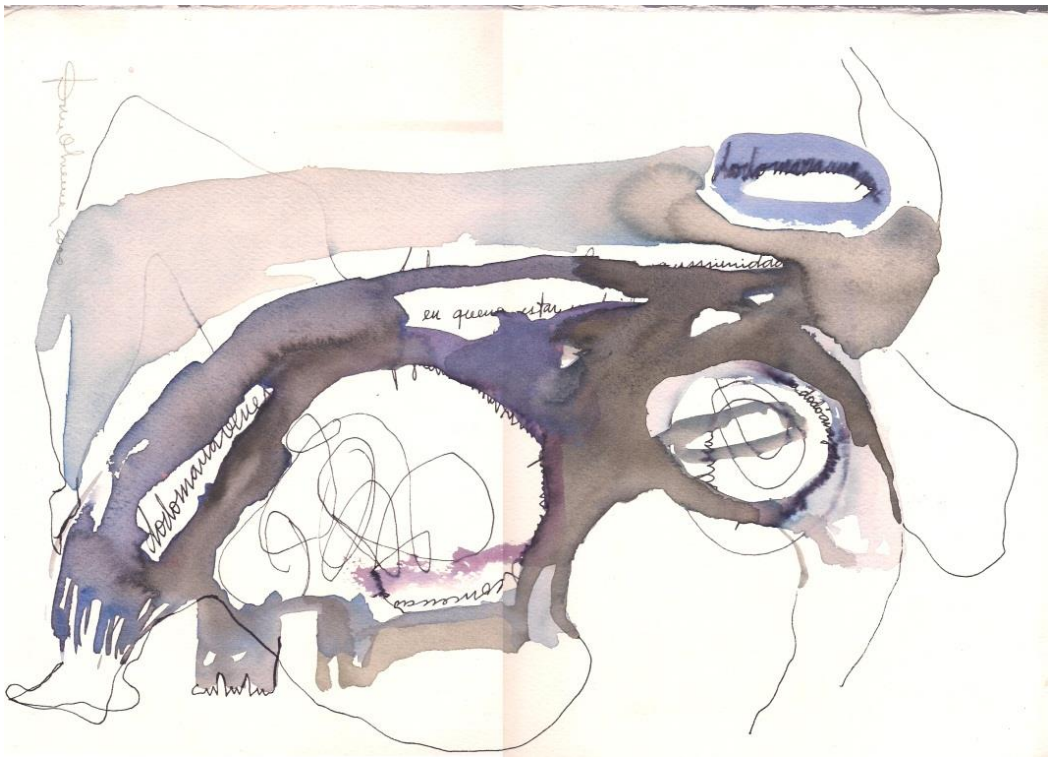


Fig. 14 – DO: *"Escrita"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

Dessa forma, de que matéria é feita uma escritura sobre imagens, se não de uma paciente

> [...] seleção, recolhimento, e revalorização de resíduos difusos, excertos, cortes, hiatos, esgarçamentos miúdos, imagens inacabadas, fluidos pulsantes, que povoam o que é (e o que não é) mostrado nas formas de anotação do presente em sua proliferação densa [...] A natureza dessa escritura é feita com lembranças fragmentárias de linguagem que pululam. (CORAZZA, 2010, p. 7 e 8).

Se não um laborioso e delicado catar de coisas, uma coleta de vestígios, ecos de acontecimentos, *intermezzos* da criação...

> O fragmento consiste em elevada condensação, "não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima), mas de música", como "a ideia musical de um ciclo", *intermezzo*. Coletamos, portanto: traços biográficos, que são aqueles que, em uma vida, nos "encantam tanto quanto uma fotografia". (Ibid).

Intermezzo: vejo vozes na galeria de espelhos... Uma música ecoa ao fundo. É uma canção de Chico Buarque: *"Vitrines"*... Vejo cartografemas nessa composição, na qual Chico empresta um sentido extraordinário às sutilezas do olhar do vigia de uma galeria de lojas que, *de bubuia*, assiste silencioso sua musa passear por entre as vitrines que reflete sua imagem. Ele canta: "Nos teus olhos também posso ver as vitrines te vendo passar na galeria, (...) passas em exposição, passas sem ver teu vigia, catando a poesia que entornas no chão." Catar a poesia?! Ora, isso é puro biografema! O vigia Chico, neste caso, é um cartógrafo que perscruta as vitrines refletindo a imagem fugidia de sua musa, cujo flanar ele toma como artifício biografemático para ativar um bloco de sensações com a sutileza e a devoção do seu olhar (e o olhar de sua musa) ao catar os afectos da beleza que ela "entorna no chão", tornando pura poesia algo aparentemente tão fugaz.

Finalmente, sublinho que, do ponto de vista biografemático, esta experiência de escritura ora em curso apresenta-se matizada por tintas autobiográficas (algo que, desde a narrativa inicial, esta escrita já "deu pinta"). Em Barthes a articulação entre diferentes campos de linguagens é determinante na construção da escritura e, nesta simbiose entre a escrita e o desenho de artistas-professores, converge-se para a composição de narrativas visuais que esboçam um sentido autobiográfico. Nesse aspecto, Derrida (apud SKLIAR, 2005, pp.12 e 13) nos diz que "todo texto é autobiográfico e que não se trata de passar da não-autobiografia à autobiografia, senão que sempre se está, sempre se é, sempre se escreve na autobiografia". Derrida acrescenta ainda que "todas as pinturas que não são autorretratos acabam por ser exatamente isso" e, desta forma, o desenho do sujeito resulta em desenho de si, em *design* e desígnio e, portanto, constitui-se escrita autobiográfica.

Sobre essa questão, convoco o cavaleiro Jadson (GONÇALVES) para aqui expor, em breves linhas, uma síntese de sua tese acerca desse estilo de escritura.

Ele nos adverte que essa forma de escrita sempre "comporta um processo de invenção... de *uma vida*", posto que está relacionada à experiência:

> O que conecta não são as vivências, são as experiências. E o que a experiência produz é de ordem estética. Daí que a escrita da vida só repercute, só produz ressonâncias se em si trouxer uma carga de experiência estética, experiência como choque estético. (GONÇALVES, 2013, pp. 92-93).

E tal experiência estética, então, se converte em uma autobiogra*ficção*:

> A vida, como a vida via escritura, é uma invenção, uma ficção e nisso ela se apresenta como uma estética, uma existência estética, vida estetizada via vida-escrita-ficcionada. E nisso reside sua força, sua vitalidade. (ibid).

Em decorrência disso, Jadson suspeita que "não se sabe de que existência possível desfrutou aquele que *auto-grapha* sua vida... Não se sabe se se pode acreditar em tudo que estas linhas de escrita 'dizem'" (2013, p.13). Mas, ao mesmo tempo, sugere que "não seria a escrita autobiográfica também a tentativa de *captura artificiosa de uma vida* sempre fugidia? E não estaria neste artifício, nesta "anamnese factícia", sua grandiosidade?" (2013, pp. 47).

E conclui suas considerações amparado por uma visão estética:

> A graça do campo estético advém justamente do fato de nele não existir propriamente lugar para a mentira em oposição à verdade: em parte por causa disto, discute-se sempre (e sem previsão de solução da questão) em que medida toda literatura é autobiografia e toda autobiografia é literatura. A "serpente" da escritura morde a cauda e descreve um círculo cujo bailado varia conforme o autor – e a capacidade do leitor de acompanhar a dança. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 286; apud GONÇALVES, 2013, p.103).

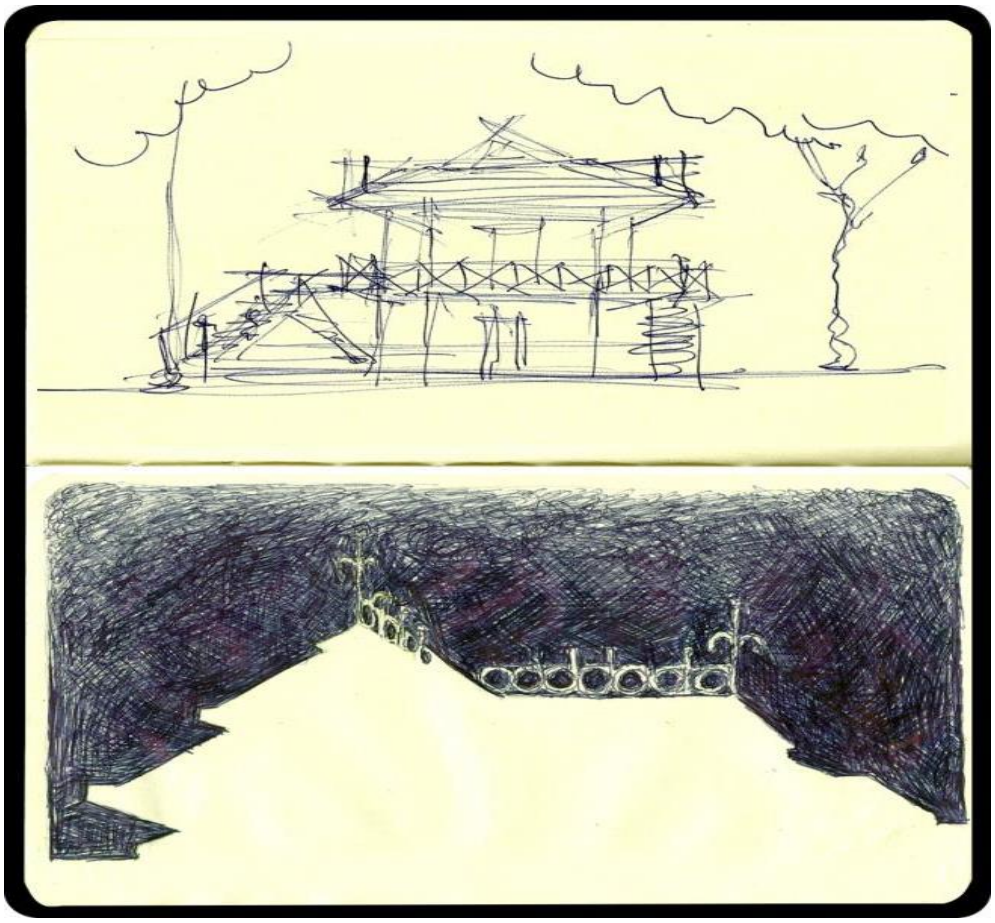
Com essas valiosas contribuições, meu caro Jadson nos concede a chave para uma breve abordagem estética em torno do campo do design:

Esta escrileitura sobre imagens possui um *design*. Nos referimos a imagens visuais e a imagens textuais. Seu movimento de ver-ler-escrever corresponde, como no campo do design, a um artifício que envolve função e

forma. A *função*, aqui, seria dada pelo método da *cartografia*, que é também teoria, aplicada ao propósito de explorar, prospectar, mapear paisagens subjetivas. Portanto, a *cartografia* assume uma *funcionalidade* na escritura desta tese. Ela é responsável por "catar" os fragmentos (in)visíveis de nossos mapas do tesouro, nossas *interlands*.

Por sua vez, a *forma* é dada pelo *biografema*, e está relacionada ao sentido estético da composição. Uma forma de expressão poética que almeja um estilo, uma singularidade no modo de falar, e que arquiteta e esculpe a escrita, que lavra a palavra, nas intensidades de sua sonoridade e modulação. Lira literária e trilha sonora, que, do ponto de vista estético-gráfico elege a escolha de tipologias e fontes, edita as imagens, valoriza a caligrafia e, que, enfim, lhe confere forma e sentido plástico e poético. A potência estética de uma escrileitura artista como "o esplendor de um escrevinhador pessoal" (CORAZZA, 2006, p.13).

Estamos, assim, evidenciando as relações entre *forma x função* de um certo estilo de escrita. Nesse sentido, escreverler a composição desses artistas-professores como um desenho expandido tanto no sentido de sua expressão gráfica (sua *forma*, seu *design*) como conceitual (seus movimentos, intensidades e velocidades, sua *função*). Um desenho-desejo-desígnio-design-devir-... Os cartografemas, portanto, senhores, configuram um objeto de design no desenho da arquitextura dos cadernos de artistas-professores.



IV

CADERNOS DE ARTISTAS-PROFESSORES

Cadernos de Artistas-Professores

E quem sabe então Belém *será alguma cidade submersa*
Os escafandristas virão explorar sua casa,
seu quarto, suas coisas, sua alma, desvãos...
[CHICO BUARQUE, *"Futuros Amantes"*, 1993]

A abordagem desta tese se efetivará, principalmente, por meio de uma cartografia exploratória sobre a produção de imagens gráficas dos artistas-professores em foco. Grande parte dessa produção encontra-se registrada em seus cadernos de desenho, o que, num sentido mais amplo, representam seus *desenhos de criação*[12]. Nossa exploração, portanto, incidirá sobre os cadernos de artistas-professores que se configuram, nesse primeiro instante, como objetos centrais da pesquisa, funcionando como documentos-instrumentos de estudo e ponto de partida para a investigação. Tais cadernos funcionam como blocos de anotações que guardam suas criações gráficas, os quais, usando a concepção de deleuzeana sobre a obra de arte, podemos compreender como "blocos de sensações" que, por sua vez, emitem afectos e perceptos.

Os cadernos assumem formas variadas: muitas vezes se assemelham a diários de classe (ou são os próprios), que fingem registrar as ações docentes no cotidiano dos artistas-professores. De fato, em alguns momentos, é possível perceber nas inscrições daquele desenho-escrita apontamentos que podem tanto remeter às suas práticas pedagógicas ou (p)referências estéticas e culturais quanto, até, às idiossincrasias particulares desses sujeitos. Essas anotações evidenciam, em algumas partes, pistas sobre seus processos de formação profissional, criação artística e de pesquisa, pois o desenho-escrita não deixa de emitir reflexões do pesquisado acerca de sua trajetória, embora estes aspectos não representem a intenção central deste estudo.

[12] *Desenho de criação* num duplo sentido: enquanto *forma* de expressão gráfica e como processo de *forma*ção dos artistas-professores

São esses desenhos-desígnios, de fato, objetos de desejo desta tese, configuram-se como seu tesouro, seu precioso *tesejo*:

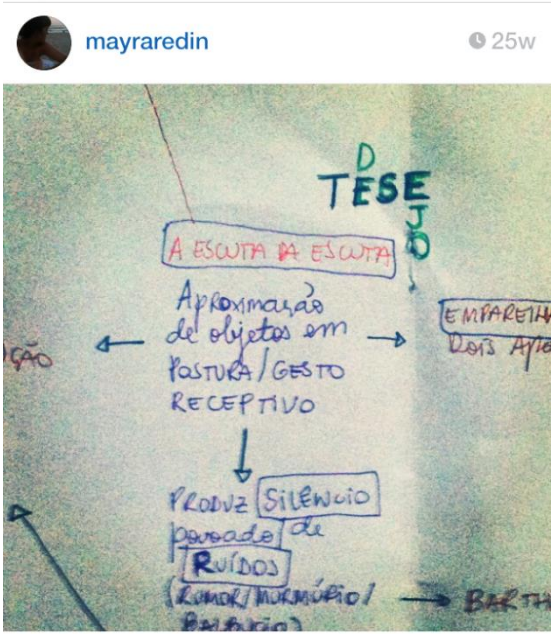


Fig. 15 – Anotações capturadas do *instagram* de @mayraredin[13], 2013.

Essa espécie de baú de guardados, arquivo que contém seus desenhos e escritas, suas anotações gráficas de várias espécies, certamente evidenciam algo *bio*gráfico, pois, de toda sorte, uma escrita-desenho revela sempre algo de pessoal, embora não seja exatamente disso que trata esta aventura experimental de pesquisa. Mesmo porque a abordagem não pretende atar-se em pontos históricos, em registros factuais fixados numa ordenação cronológica de eventos, ideias, retratos, ou tratar da "evolução do traço do artista ao longo de sua trajetória", ou "identificar procedimentos e metodologias do ensino do desenho do professor", etc. e tal... Não! Não estamos interessados em examinar a carteira de identidade desses sujeitos ("– Documentos, por favor! Identifique-se. Vamos submetê-lo ao bafômetro..."), cruz credo! Nada disso... Mesmo porque, não ambicionamos inspecionar aquele modelo usual das convencionais cadernetas científicas nas quais são rigorosamente armazenados, criteriosa e ordenadamente, todos os dados e procedimentos das etapas do processo de

[13] Mayra Redin, artista visual, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da UFRJ.

uma pesquisa. Muito embora, em se tratando de pesquisa artística, observemos rigorosos exemplares de anotações de artista (vide Leonardo da Vinci), em geral, muitos artistas não primem por esse tipo de organização metodológica. O que também não quer dizer que na sua bagunça, no seu recorte plástico do caos, não se observe um método, ou um rigor técnico. Por isso, não deixam de representar documentos, em importância e consistência.

No baú do artista-professor, seu fundo de gaveta sem fundo, o que está em jogo é o que esses cadernos podem engendrar o que Deleuze chama de "movimentos de pensamento", o que pode fazer proliferar rizomas e evocar afectos e perceptos. O que se pode captar desses "documentos", de uma conversa fiada com eles, da fumaça que evola dos seus cigarros, o que se espera é fazer explodir, nesta aventura da escrileitura, novas imagens de pensamento. Nessa direção, nosso movimento consiste em tentar apreciá-los sob a esfera filosófica do sensível, do imaginário, procurando escapar dos grandes esforços racionalistas das tipologias, taxinomias, cronologias.

Nesse caso, de acordo com a perspectiva que elegemos, mais apropriado será tentar abordá-los à luz do conceito de multiplicidade deleuzeano, noção central em sua filosofia. Para Deleuze "a filosofia é a teoria das multiplicidades" (1998, p. 173), portanto, usando desse conceito, enxergamos uma estratégia para a apreciação de uma produção artística. Dessa forma, trataremos o desenho, como um campo de multiplicidades extensivas e intensivas.

Apropriando tais conceitos ao campo da arte, a obra, física e concretamente, pertenceria "ao mundo da extensão, do espaço, das 'coisas' compostas de matéria e forma, na ontologia tradicional" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p.136), o que corresponderia a uma multiplicidade extensiva. Assim, numa primeira visada, os cadernos, em sua corporeidade matérica de

papel, tinta, grafite, etc., seriam multiplicidade extensiva. Por outro lado, aquilo que poderia parecer, a princípio, apenas representações gráficas, registros visuais de algo (uma cadeira, um cigarro, uma figura,...), se convertem, de outra forma, em multiplicidade intensiva, conforme um sentido tipicamente deleuzeano:

> A multiplicidade intensiva é feita de forças, de vetores, de relações diferenciais. Ela é não-numérica, espaciotemporal, qualitativa, contínua, heterogênea, ordinal, não-métrica, feita de partes que se fundem, se interpenetram, composta de linhas de força. (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p.136).

Nessa concepção, os cadernos de desenho passam a funcionar como "cadernos de passagem" nos quais as imagens, agora livres do sentido da representação, "passam" de sua condição de multiplicidade extensiva para uma multiplicidade intensiva. Vazam, fogem, transbordam das margens do papel e eclodem em blocos de sensações que ressoam as forças e potências de suas linhas de fuga. Os grafismos, rabiscos, anotações, passam a aludir a fragmentos de coisas, pedaços de tempo, espaços virtuais, enfim, uma composição de paisagens da solidão artista-docente...

Os desenhos de artistagens-docentes não precisam necessariamente obedecer a uma cronologia exata, de nada interessam o lugar e a data que, em alguns casos, fixam o espaço-tempo em que o mesmo foi executado, posto que, muitas vezes, esse mesmo desenho é retomado e submetido a novas interferências, que embaralham *lócus* e datações. Assim, o que pareceria, à primeira vista, um "querido-diário" revela-se um "esquizo-diário". Dessa intervenção, novas linhas-rizomas brotam e traçam outras fugas, revigorando aquela velha imagem, produzindo novas imagens, imagens de pensamentos novos. O desenho desdobra-se em devires, em linhas bailarinas que se projetam no espaço virtual e produzem a diferença, não mais somente à semelhança da representação inicial a qual pareciam estar condenados a esboçar.

Fig. 16 – HB – *"Filigranas"*. Nanquim e aquarela sobre papel.

Assim como o texto *escrevível* de Barthes, o desenho é, também, *desenhável*. A própria assinatura (quando há) do sujeito-artista-professor, aquele que o subscreve como autor, já não passa mais do que um elemento gráfico no papel ou na tela, um risco subscrito, pois ele próprio já foi riscado do mapa, rasurado, desidentificado e convertido em *superjecto*.

Seu autorretrato, agora, é apenas uma vã ficção. Ainda bem...

Cadernos, diários de viagem, blocos de anotações, têm sido, ao longo da história da arte e da literatura modernas, expediente recorrente para o registro das imagens de pensamento de muitos artistas, escritores e intelectuais de toda ordem. Dos célebres volumes de anotações de Leonardo da Vinci até os dias de hoje, os cadernos têm funcionado como recurso precioso para registros de processos de criação e experimentação gráfica e que se converteram em objetos de desejo.

Exemplo conhecido dessa espécie de culto pelo objeto gráfico é um modelo de caderno chamado *Moleskine*, cujo nome mais tarde se tornou uma

famosa marca. Herdeiro dos lendários cadernos usados por artistas e escritores, como Van Gogh, Picasso, Joyce e Hemingway, o pequeno caderno preto foi produzido durante mais de um século por um pequeno encadernador francês que o fornecia à livraria parisiense *Shakespeare & Company*, célebre por ser frequentada por uma elite internacional de artistas e escritores de vanguarda. Este caderno, fiel companheiro de viagens (num amplo sentido) desses artistas, guardou esboços, notas, histórias e ideias antes de se tornarem pinturas famosas ou livros aclamados. Em razão de, em vários casos, guardarem a gênese criativa de muitos livros e obras de arte que se tornariam famosos, essas cadernetas representam uma valiosa fonte de pesquisa. São estes espécimes de cadernos de desenho e de desejo que serão adotados na apreciação dos desenhos dos artistas-professores.

Em razão de sua importância artística, esses cadernos têm se mostrado, desde longa data, objetos de pesquisa recorrentes na investigação do pensamento gráfico e intelectual desses artistas. Quer seja para a apreciação de seus processos de criação artística ou para possíveis aplicações de seus procedimentos como métodos de ensino, através de seu legado gráfico é possível captar pistas que dão conta das impressões de mundo desses sujeitos. Edith Derdyk, autora de *"Leonardo da Vinci: fábulas, alegorias, adivinhações"*, comenta os cadernos nos quais o gênio renascentista registrou sua percepção daquele Novo Mundo que emergia, por meio de textos e desenhos nos quais o artista-cientista parecia inaugurar a figura do homem moderno:

> Em sua insaciável curiosidade, Leonardo da Vinci observava, analisava, investigava e criava. Para tanto, como método de trabalho, anotava o que via e imaginava: o voo dos pássaros e insetos, o crescimento das plantas, o corpo humano, as asas da libélula, criaturas grotescas, desenhos e projetos de máquinas que já existiam ou que ele criava. Seus cadernos de anotações são capazes de levar estudiosos a universos do pensamento, em forma de alegorias, fábulas, cartas, tratados filosóficos, profecias, anedotas, traduções, anotações científicas ou aforismos. (DERDYK, 2010, p. 23).

Cecília de Almeida Salles, professora e pesquisadora em arte, investiga os rascunhos, diários e anotações dos artistas, com o objetivo de prospectar seus processos criativos. Em um artigo sobre os cadernos de desenho de Daniel Senise[14], enfatiza a importância dessas anotações em suas pesquisas e produção plástica e a forma como as mesmas são usadas na concepção de seus trabalhos:

> Os livros de artista preservam mais do que possíveis nascimentos de obras, estabelecem uma rede de relações bastante complexa com suas pinturas. Tais relações nos afastam, desse modo, de uma visão linear do ato criador, ou seja, *insights* intensos e definitivos anotados que são, em seguida, concretizado sem telas. Seus apontamentos disseminam-se pelas obras ao longo do tempo e são aproveitados de modos variados. Os cadernos abrigam muito do tempo da criação - tempo de maturação feito de seleções, de tomadas de decisão e de elaboração em níveis e momentos diversos. (2003, p. 90).

Nesse estudo do processo de criação, a obra resulta de um longo e elaborado processo de desígnios e reflexões que passam por transformações sucessivas. A obra, que se origina então a partir de investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do artista, entretanto, atravessa um exaustivo trabalho de experimentações, esboços, correções e pesquisas inumeráveis. O caderno de artista-professor, portanto, adotado como objeto de estudo, mostra-se um instigante documento de interesse desta pesquisa, a partir do qual serão apreciados os diversos registros do desenho-escrita dos pesquisados.

Dessa forma, podemos observar como essas "notas de campo", escritas, desenhadas, grafadas, riscadas, rasuradas, configuram traços autobiográficos desses artistas-professores que desenham e (d)escrevem narrativas de suas vidas (pessoal e profissional). Tais anotações apontam, também, para suas afinidades estéticas referenciais, o que se assoma como dados relevantes para esta pesquisa, na medida que revelam uma cartografia de singularidades.

[14] Artista plástico e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Laje no Rio de Janeiro. Senise também integrou o grupo da *Geração 80.*

Outros elementos concorrem para a composição desse mosaico: fotografias, poemas, memórias, colagens de imagens diversas e outros artefatos pessoais apropriados, citações e depoimentos dos próprios artistas-professores, por sua vez, incorporam-se a este trabalho. Estes fragmentos dispersos, fugazes, aparentemente deslocadas do foco da pesquisa, constituem-se partículas compositivas da escritura, integrando-se ao conceito biografemático de Barthes. Fonte de pesquisa para os exploradores... "Sábios em vão tentarão decifrar o eco de antigas palavras, fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos, vestígios de estranha civilização...".

Fig. 17 – RMR: *"Broto de Rizoma"*. Grafite sobre papel.

Estes acervos, "vestígios de uma estranha civilização" no cantar de Chico Buarque, não se pretendem provar como "fontes reveladoras" do que esses "sujeitos" representam. Compreendidos como blocos de sensação de uma criação artista, estes desenhos serão explorados a partir do que fazem passar, do que deixam vazar, de suas linhas de fuga e, a partir desse manancial, captar suas linhas de sensação que façam proliferar novas imagens de pensamento.

Uma escrileitura sobre cadernos de artista não ambiciona, enfim, interpretar imagens e preceituar bulas, "nem denunciar ou prescrever, mas sim soltar o ar fresco das outras possibilidades (...) maquinando contra o melancólico modelo da página em branco ou da tela em branco, (...) até que o professor-pesquisador (*junto com os artistas-professores*) encontre algo de vital, fazendo da novidade e da originalidade uma grande arte da experimentação" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 22). Nesse sentido, uma pesquisa-experimentação se efetiva com as artimanhas imprescindíveis da criação, num movimento radical que engendra novas possibilidades de vida, porque

> A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, no francês por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. (DELEUZE, 1992, p.167).

O campo de criação da expressão artística contemporânea não conhece fronteiras. É um campo aberto, elástico, fluido, híbrido, pródigo em multiplicidades. Neste estudo tratamos de aspectos relacionados apenas a uma vertente, o desenho, que, compreendido enquanto produção artística atual, comporta as tantas características mencionadas acima. De tal forma é evidente que o desenho não se prenda exclusivamente a um único tipo de suporte, como sugerimos no caso dos artistas-professores, de um caderno de desenho.

Sob tal compreensão, portanto, cadernos de artistas-professores, obviamente, não são apenas os charmosos *moleskines* tomados como exemplo anteriormente. Claro, reconhecemos que haja, especialmente por parte dos artistas, uma predileção por eles, quer seja pela qualidade do papel ou por seu significado histórico (afinal, quantos artistas e escritores perpetuaram em um *moleskine* o seu legado). Mas há uma verdadeira adoração que beira o fetiche, especialmente pelo fator estético, uma questão de estilo, ou seja, a veneração de um objeto de desejo, design.

Entretanto, os tais cadernos, na verdade, podem ser qualquer suporte, físico ou virtual, no qual você possa registrar suas imagens gráficas, desenhos e anotações quaisquer. A experiência de desenhar admite qualquer plataforma, como forma de expressão primordial do homem (vide as paredes das cavernas). No âmbito acadêmico, pode ser desde o diário de classe, a lousa de giz, o quadro magnético ou a folha de pauta das enfadonhas reuniões de congregação que você risca inteirinha para passar o tempo, dentre outras. No dia-a-dia, pode-se desenhar em uma agenda anual, numa agenda de telefone ou naquela agenda velha horrorosa que você ganhou do amigo invisível e nunca usou. Você que é um sujeito estiloso, jamais andaria por aí com uma agenda feia como aquela, mas pra rabiscar, anotar qualquer coisa, a pobrezinha serve.

Bons registros, o que se ambiciona como verdadeiras obras de arte, você executa no guardanapo de papel na mesa do bar, naquele papel de embrulhar prego que veio da estância, ou no saco de papel de embalar o pão, no qual você rabisca enquanto toma um café com leite antes de seguir para dar aula. A revista da sala de espera do dentista da qual você arrancou a página com a foto da Scarlett Johansson que você riscou, interferiu (deixou-a nua!) e pensa em apropriar numa colagem. Anota-se no corpo como suporte (hmmm... isso é tão arte contemporânea...), um recado que se escreve na palma da mão. Ou na parte interna do antebraço, onde já desenhamos algo como esboço de uma tatuagem ou com o nome de alguém que só durou dois dias e depois se apagou como as juras das paixões efêmeras. (Mas, quantas noites eternas eu escrevi-desenhei com um magnífico pincel chinês a nanquim sobre teu dorso de tigresa, imitando descaradamente, mas catarticamente, aqueles amantes do filme *"O Livro de Cabeceira"* de Peter Greenaway? Quantos desenhos de sangue as ranhuras das tuas unhas de vamp-dark-neogótica cravaram em minhas costas e pescoço? – escrituras na pele do desejo...). No lenço de linho branco roubado no jantar naquele restaurante chique, durante o qual eu desenhei à caneta bic um

coração em chamas com uma flâmula onde escrevi "love burns", manchado de Bordeaux e batom. Lembra dos beijos que desenhei nos muros a giz? Como naquela música do Ivan Lins... Quando desenhávamos na areia, amanhecidos na beira da praia, e as ondas em seguida varriam para a memória nossos traços e pegadas... Não irei me alongar aqui enumerando as inúmeras possibilidades de suporte para a aventura do desenho. São tantos os desejos... Adoraria fazê-lo, mas correria o risco de redundar na vã experiência daquele personagem de Borges, um homem que se arvora a desenhar o mundo e no final desenha apenas o próprio rosto.

Esta prospecção também abrange outras fontes, como os sites e arquivos virtuais da internet, destacando, nesta pesquisa, o blog da FAU-UFPA, dirigido professores Haroldo Baleixe e Jaime Bibas. O blog, criado em 2010, recebeu o Prêmio de Prática Inovadora, concedido pela UFPA, em 2012. HB explica:

> Jorge,
> O Blog foi criado na gestão do Juliano e eu era o vice dele. A intenção primeira era de um canal de comunicação alternativo, e o Juliano me deu plena liberdade para cria-lo, daí a curica pegou vento e subiu laçando, cortando e aparando as prepotências acadêmicas. Seguiu uma linha de investigações coletivas com a participação dos internautas e popularizou a faculdade; acho que esse foi o motivo do prêmio, mesmo que jamais tenhamos visto a cor do dinheiro que ele simbolizava 6.000 mil Reais em 2012. (HB, via e-mail. Sobre este prêmio, consultar: http://fauufpa.files.wordpress.com/2012/11/blog-da-fau-prc3a1tica-inovadora-em-gestc3a3o-acadc3aamica-haroldo-baleixe-da-costa.pdf).

Artistas-professores são todos, invariavelmente, colecionadores de imagem. Sofrem de uma espécie de colecionismo que os leva a coletar obsessivamente todo tipo de imagem que lhe encha os olhos. Daí guardam uma enorme variedade de imagens e textos em gavetas, pastas, caixas, baús, estantes, que vão constituindo um extenso acervo de desenhos, anotações, fotografias, reproduções impressas, selos, postais, etiquetas, rótulos, pequenos

fragmentos que catam nas ruas ou em qualquer lugar, *et all*... E ainda se dão ao trabalho de catalogar os arquivos com nomes estranhos e enigmáticos, conforme cada categoria: *"caquinhos"*, *"desenhos de pensamento"*, *"catitório"*, *"hipertelas"*, *"os tais caquinhos do velho mundo"*, *"old graphics"*, *"carta lettera"*, *"ó"*, *"zona"*, *"paradiso"*, e por aí vai... Uma forma esquizo de cartografar suas afinidades eletivas, suas arquiteturas do afeto...

Portanto, além de seus habituais cadernos de desenho todas essas variadas fontes são possíveis de apreciação neste estudo, no propósito de agenciar cartografias das paisagens subjetivas desses artistas-professores. Por ora e de forma mais específica, vamos nos ater aos desenhos-escrita dos cadernos de artista-professor.

Ao longo da pesquisa outros modos de *approach* poderão ocorrer, como, a exemplo, as descontraídas conversas entre artistas-professores-pesquisadores. Tocadas de maneira fluida e informal, tais encontros haverão de se estender, naturalmente, da sala de aula até a mesa de um bar e, principalmente, no LaFora (uma espécie de espaço-conceito a ser apresentado mais adiante nesta tese).

Finalmente, para animar a escrita-desenho de nossos artistas-professores, este pesquisador presenteou-os com um caderno, com a seguinte recomendação dizendo assim: você está recebendo um Caderno de Artista-Professor. Ao longo deste ano ele deverá ser usado por você em sua atividade docente, durante as aulas, para suas anotações cotidianas. Ou na mesa de um bar, na sala de espera do dentista ou do analista, na beira da praia, ou da maneira que sua alma de artista lhe inspirar. Na medida em que for devidamente preenchido, ele deverá ser devolvido a este pesquisador proponente, para ser utilizado como objeto de estudo em sua pesquisa de

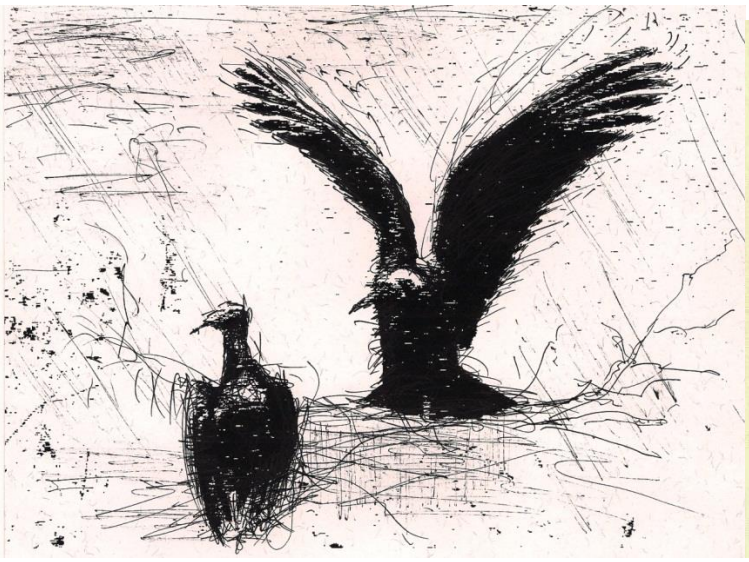
doutorado. Portanto, este caderno deverá funcionar como um espaço-campo para o registro de suas imagens de pensamento derivadas de suas:

ANOTAÇÕES DE AULA – CRIAÇÕES DE ARTISTA –
DESENHOS – DESIGNS – DESÍGNIOS –
PALAVRAS PINTADAS – PINTURAS FALADAS –
PINTURAS – ESCRITURAS – ARQUITETURAS –
POEMAS – CALIGRAFIAS – CARTOGRAFIAS – FOTOGRAFIAS –
COMPOSIÇÕES – DESCONSTRUÇÕES – IMPRESSÕES – EXPRESSÕES –
COLAGENS – PLOTAGENS – VIAGENS – ARTISTAGENS –
CADERNOS DE LEONARDO – CADERNOS DE LEONILSON...

Portanto, meu caro artista-professor, "use, é lindo, eu garanto!" [15]

Fig. 18 - JE: logomarca dos cadernos de artista-professor. Caneta nanquim sobre papel.

[15] Título do caderno de desenho de Leonilson (1957-1993), artista brasileiro contemporâneo, um dos expoentes da célebre *Geração 80*, grupo de jovens artistas que despontou em meados daquela década.



LAFORA
Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação

V

ARTISTAS-PROFESSORES: HABITANTES DO LAFORA

Artistas-Professores: Habitantes do *LaFora*

Cadê o Sujeito? *A point of no return...*

Em *Mil Platôs*, volume 1, Deleuze e Guattari reportam-se, na *Introdução ao Rizoma*, às suas instâncias como sujeitos-autores do livro:

> Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. (1995, p.11).

Em suas considerações, Deleuze e Guattari parecem subestimar a autoria de quem escreveu o livro, tornando irrelevante a questão do sujeito-autor, deixando entrever uma condição similar à "morte do autor", por Roland Barthes. Todos estes, portanto, integrantes e de acordo com a perspectiva teórico-conceitual aqui adotada, celebrantes de uma festa para a qual o tal do sujeito não foi convidado.

Sobre esse "sumiço" do sujeito, Tomaz Tadeu, na introdução de *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*[16], elabora uma síntese teórico-histórica precisa a respeito do desaparecimento gradual do sujeito em sua desventura na modernidade. Porque, nos diz ele, "a subjetividade humana é, hoje, mais do que nunca, uma construção em ruínas. Ela já não tinha mesmo jeito, desde as devastadoras demolições dos 'mestres da suspeita': Marx, Freud, Nietzsche, sem esquecer, é claro, Heidegger". Recrutando autores (atiradores de elite) do mais alto calibre, ele prossegue atirando no pobre sujeito, numa chacina digna de Quentin Tarantino, até desintegrá-lo: "A obra de desconstrução iria prosseguir, incansável, a partir de meados do século XX, com

[16] Tomaz Tadeu: *Nós ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano*, 2009.

as operações de desalojamento do *cogito* cartesiano efetuadas pela revisão althusseriana de Marx e pela revisão lacaniana de Freud". E, então, os "bastardos inglórios" dão o tiro de misericórdia no sujeito já moribundo: "Depois, com os pós-estruturalistas, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, o estrago se tornaria irremediável e irreversível. Sem volta. *A point of no return!* (Tadeu, 2009, p.9. Exclamação minha, se me permitem, um sinal da cruz sobre o túmulo do sujeito desconhecido...)

As cinzas do sujeito, ou o que restou dele, são jogadas ao vento, sobre os escombros da (pós)modernidade. Diante desse cenário-caos tarantinesco, ainda em suas inquietações sobre o sujeito, Tomaz Tadeu prossegue: "A questão não é mais, agora, 'quem é o sujeito?', mas, 'queremos ainda ser sujeitos?', 'quem precisa do sujeito?', 'quem tem nostalgia do sujeito?'. Ou ainda, como Maurice Blanchot, a essa última pergunta podemos, talvez cinicamente, nos limitar a retrucar: 'quem mesmo?'" (ibid). "Fim de jogo?", Beckett perguntaria: "– Mas quem vem lá?"... Fim da sessão de cinema, "– You are dead, man!", "– Asta la vista, baby!". *Bad end*: "Apertem os cintos que o sujeito sumiu!...".

Os Habitantes do *LaFora*... Mas, afinal, *quem mesmo?*

> Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.11).

Fig. 19 – Vincent Van Gogh: *"Trigal com corvos"*. Óleo sobre tela, 1890.

O último homem era Van Gogh. Capitalismo e esquizofrenia o assassinaram... Assinariam seu derradeiro trabalho, *"Trigal com corvos"*. (Na versão paroara, não seria *"Urubus sobre o milharal"*?...)

Um só ou vários lobos? No começo era um, este que vos fala. Depois outros, vários lobos. Pois, só Freud não sabia que os lobos andam em bando... (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.39). Uma matilha pesquisante de artistas-professores que integram o bando acadêmico de uma instituição de ensino superior em Belém do Pará. Mas só Deleuze e Guattari não sabiam que em Belém do Pará não há lobos. Nem leões. A não ser aqueles das torcidas de Remo e Paysandu... Há urubus. Muitos, em todos os lugares da cidade. Urubus no

Ver-o-Peso, urubus nas ruas e praças, nos lixões a céu aberto e nas coberturas luxuosas, urubus na Universidade Federal do Pará, urubus em todo canto. Somos um bando de milhares de urubus, uma trupe de feiticeiros, legítimos habitantes de Santa Macondo de Belém do Grão-Pará.

Fig. 20 – JE: *"Urubus do Veropa anunciando a chuva"*.
Nanquim sobre papel (sobre fotografia de Naiara Jinknss), 2014.

Em nosso caso, lá na UFPA, junto à diversidade da fauna que compõe uma universidade, somos os urubus da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em meio a outros bichos e bichas, felinos e emplumados, dragões e princesas, curupiras e matintas, enfim, toda a zoologia que integra a animália acadêmica docente, discente e administrativa. Este organismo acadêmico, como de ofício, possui seus grupos de pesquisa e respectivos laboratórios. Certo dia, numa daquelas reuniões ordinárias, ordinaríssimas, em que se discutia a constituição dos laboratórios, cada espécie exibia as exuberantes nomenclaturas de seus respectivos grupos. Bem formuladas, em sonoridade e design como, por exemplo, *LaDec* (Laboratório de Análise e Desenvolvimento do Espaço Construído), *LaCore* (Laboratório de Conservação, Restauração e Reabilitação), dentre outros...

Entretanto, no subsolo, discutia-se, sobretudo, a disputa de poder pelos espaços físicos do atelier de arquitetura. Nós, do bando de urubus, ali só de bubuia, quietos no nosso canto, observávamos de longe aquela discussão, entre uma cerveja e outra, só abicorando[17] aquela contenda por alguns sete palmos de chão do nosso atelier. *LaLa* pra cá, *LaCa* pra lá, aquela discussão sem fim sobre qual vai ser o tamanho do meu quinhão nessa história, alguém perguntou a nós:

– Ei, vocês aí do fundão, como vai ser o nome do laboratório dessa artistada?

Então, calmamente, um de nossos velhos urubus (não lembro agora exatamente quem, nem importa...) com décadas de artistagens docentes, num estalo, espreguiçou-se, crepitou as asas como se fosse alçar voo e, então, sacou da verve e disparou:

– Nosso laboratório é o *LaFora*! –, exclamou, soltando uma sonora gargalhada e contagiando a todos os outros que gargalharam também. E continuou:

– Fora das comezinhas disputas por espaços, dos conflitos tribais acadêmicos, fora dos ambientes enclausurados e mofados das celas de aula –, e aí, abusando da poética de boteco, invocou Maiakovski: – Para que ninguém mais tenha que se sacrificar por uma casa, um buraco...

O velho urubu, então, empinou-se, ganhou ares e asas de águia e, empolgando-se, sua fala rouca anunciou-se como um manifesto:

– Lá fora! Desterritorializado das instâncias convencionais, o espaço dos urubus será nômade, lá nas bordas da mata, do que resta dos espaços verdes

[17] Do verbo "abicorar**":** ficar por perto, só "manjando". Também usado por quem joga peteca (bola de gude) como a estratégia para ficar perto da peteca do adversário. Fonte: Dicionário Papa-Xibé do site http://artepapaxibe.wordpress.com/dicionario/.

desse campus, terra devastada, numa estação chuvosa ou ensolarada, em busca de ar fresco –. Parou para tomar um gole de cerveja, molhar a garganta: – Um pouco de ar fresco, se não sufoco... –, dessa vez, deleuzeando. Em seguida, nosso urubu *cult* chamou Guimarães Rosa:

– Nosso *LaFora* será lá, às margens do rio, na terceira margem do Rio Guamá. Na mesa de um café ou de um boteco, num *barblioteca*, nossa prancheta de utopias. Nas feiras livres, nos supermercados, nas *shopping cities* da vida. No meio da rua, numa praça. Num museu ou numa galeria de arte. *Outsider*, marginal, periférico, totalmente selvagem, deslocado, descolado, tresloucado. Um não-lugar. Uma *Ilha Deserta*. Uma casa na árvore. Um espaço de multiplicidades. Seja lá onde for *fora*! O que significa dizer, portanto, que estamos dentro dessa história, meu caro...

Diante de tão empolgante manifestação, rapidamente um outro colega urubu, eufórico, apressou-se em traduzir a alegria da sigla, dar-lhe significado:

– Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação! – sapecou. Ah, sabe lá, nem precisava torná-lo nomenclatura, mas eis que, vamos admitir, aquele discreto charme da diferença, o velho e sedutor encanto marginal da urubuzada, acabou, por ironia, institucionalizando-a nas fileiras acadêmicas, não sem deixar de agenciar espécimes de outros grupos da fauna do atelier e de outras plagas, desejosos de beber na fonte do *LaFora*.

Urubus são desconfiados por natureza, mas gregários, afetuosos. *Afectam*-se uns aos outros. Por isso andam em bando. O bando agenciante dos urubus, naquele momento então, chamava pra dançar e desenhar, para fazer aflorar novas imagens de pensamento docente, agenciar outras conexões interdisciplinares, extensões, variações: rizomas de artistagens docentes, desenhos de novas possibilidades de vida acadêmica...

No dia seguinte, a logomarca do *LaFora* era publicada no blog[18] da FAU, juntamente com uma resenha conceituando a coisa:

Avisamos à comunidade acadêmica e aos desocupados externos que o professor Jaime de Oliveira Bibas, o *big boss* beefelista, concebeu a marca do LABORATÓRIO da FORMA na RAZÃO e na ALUCINAÇÃO; o nosso LAFORA.
Portanto, esqueçamos o natimorto LABORATÓRIO DE MODELOS que nem à carniça chegou.
O nome do nosso amado mestre Roberto de La Rocque Soares permanece, só que agora com todo o alcance da vista dos urubus; longe dos retângulos convencionais que apagam as pessoas da memória – e a memória das pessoas.
A logo de Bibas tem dois elementos técnicos que merecem destaque:
1. A simbologia: um catartídeo do gênero *Coragyps e Cathartes* sobre a tipologia Caixotes do Ver-o-peso.
2. As cores: o verde do limo e o azul desbotado das saias plissadas das "colegiais" do IEP.
Mas o que essas coisas teriam a ver com a FAU?
Nada, absolutamente NADA; daí o nome LÁ FORA.
No início de janeiro providenciaremos as telas para as camisetas, que também serão serigrafadas em alto-contraste:

p.s. Aviso aos plagiadores de *boutique*: esta postagem tem o caráter tácido da patente; mas, podem copiar, a gente escambimba vocês lá fora.

[18] Fonte: http://fauufpa.org/2012/12/22/criada-a-logo-do-lafora/xcmkmn/

Dina Oliveira, Haroldo Baleixe, Jaime Bibas e este narrador que vos fala. São estes os nomes próprios dos nossos urubus-artistas-professores, habitantes do *LaFora*. Junta-se a este bando Ronaldo Moraes Rêgo, também arquiteto e artista plástico e professor que, a despeito de pertencer ao quadro da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFPA, frequentemente desenvolve ações de extensão em parceria com o nosso *LaFora*.

Mas eis que esses personagens abandonam seus nomes próprios, suas carteirinhas de identidade, seu currículo Lattes e, desterritorializados de suas zonas de conforto demasiado institucionais, passam a ser invocados por siglas simplificadoras e desidentificantes como, sabe-se lá, DM, HB, JB, JE, RMR, talvez. Dessa forma, os mesmos têm preservados seus ilustres nomes de cartório, dissimulando-os com pseudônimos, "disfarçando-os", adotando "siglas artísticas", codinomes, ou mesmo por efeito prático (plástico, talvez...) no decorrer desta narrativa, pois...

> Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que se adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinito compreendido como tal num campo de intensidade. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.51).

Desse modo, quando convocados, atendem por meio de siglas, códigos, senhas, *logins*, apelidos... E aí, você grita: "DM"!... "HB"!... "JB"!... "JE"!... "RMR"!... E grita outros que vezenquando se agrupam: "LO"!... "PA!"... Grite, senão não escutam, fazem de conta, fazem *forfait*. Ou simplesmente assobie que eles se chegam. Convide pra tomar uma cerveja que eles prontamente aparecem. Toque a gaita de *Mr. Tambourine Man* que logo eles dão sinal de fumaça... São artistas... Autistas! Artista é gente besta e em geral de ego muito estofado, por isso é preciso desnomeá-los, desidentificá-los, despessoalizá-los, desfigurá-los. Dessa forma, você os chama por apelidos: "E aí, *Zé*?". "Diga lá,

Bro!". "Fala, *Figura*!" Isso mesmo! Uma figura desfigurada, como nos retratos *a la* Francis Bacon, num figural não figurativo[19].

Meu nome é um rio
Meu nome é um rio que perdeu seu nome
Um rio
nem sim, nem não
Nenhum
Onde está meu nome
Lá neste rio de lama sem memória e rumo?
Meu nome é um rio que não tem cura

O rio que eu sou eu não sei. Ou me perdi...
(*"Rasuras"* – Max Martins)

Seguindo o rio do poeta, portanto, não se trata simplesmente de dar nomes aos bois, quero dizer, urubus, ou de apontar sujeitos e objetos como se fossem réus e provas de um inquérito policial. Nosso interesse, inclusive, não reside em sublinhar aspectos relevantes de seus currículos artísticos e acadêmicos e suas honoráveis titulações, de compor um samba-exaltação sobre suas "extraordinárias vidas de artistas" de falso glamour, de glorificar a virtuosidade de suas técnicas de expressão plástica, de realçar seus "grandes prêmios", "menções honrosas" e "salas especiais" nos certames de arte, de celebrá-los como renomados professores *PhoD*ões de notório saber, ou ainda, sabe-se lá o quê, de bajulá-los como "o cara" (argh!) da canção de Roberto Carlos. Não, nossos artistas-professores, definitivamente não são, nem querem ser, o tal desse "cara". Preferem assim, eu sei. Sem psicologismos baratos, compreendo seus temperamentos difíceis, são avessos, vivem reclusos, quase ermitões... Avessos ao *startist-system*, há muito, abandonaram os canapés e rapapés dos vernissages do *hi-mundinho* artístico e se esconderam na sala de aula. Estes urubus andam por aí quase sumidos, quase como aquele sujeito moderninho que era o "tal", mas que "levou farelo"...

[19] Deleuze, *in "Lógica da Sensação"*, empresta de J.-F. Lyotard o termo "figural" como substantivo, para opor o "figurativo" na análise da pintura de Bacon. (2007, p.163).

Oriundos da arquitetura e das artes, destes campos fizeram rizomas, fugando para outras paisagens e expandindo suas artistagens para a docência em diferentes intensidades e variações de velocidade. Antropofágicos, canibais, esses urubus não consumem qualquer carniça e se movimentam nas mais variadas esferas. Estilosos, figuras *cult*, embora sem um tostão no bolso, preferem devorar design, degustar moda, saborear poesia. Uns produzem escrileituras, narrativas visuais e crônicas em mesa de bar, outros são editores de um blog da própria faculdade. Uma outra, quase ermitã, mora longe, numa bela velha casa, um sobrado colonial restaurado por ela e que funciona também como atelier. Todos fazem muita arte, artistagens. São desenhistas, pintores, ilustradores. Fazem isso e aquilo, de tudo um pouco. Desenham muito, dão muitas aulas. *Fessores-feiticeiros* do *LaFora*, são *nowhere men* em suas *nowhere lands.* Tantas habilidades, essa mania de se meter em outros domínios, talvez resulte de sua (de)formação como arquitetos, mas isso é outro papo. O fato é que, na qualidade de professores, estes são estimulados a encarar a

> Arte bruta de pesquisadores *outsiders,* que lhes permitem entrar em relações externas como outras pesquisas feitas em outros domínios, já que existem diferentes pedaços conceituais nesse tipo de pesquisa,... pois há diversos encontros com problemas que surgem nas artes, nas ciências, na filosofia, ou com acontecimentos que problematizam o modo como eles conduzem a pedagogia ou educam para a sociedade tecnológica. (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 17).

Esquivos, como abordá-los sem espantá-los e vê-los debandar em revoada? Entrevistá-los? Não, por favor... Pois, quando inquiridos, por exemplo, "porque você faz arte?", saem pela tangente, dissimulam, gaguejam e, então, enviesam por Nietzsche: "temos a arte para que a verdade não nos mate...". Ou quando lhes perguntam "porque você desenha?", respondem de bate-pronto: "para enganar a morte...". Ou seja, sempre assim, um jogo de vida e morte, traduzir-se como arte de uma parte noutra parte... Mais oportuno seria convidá-los para uma boa conversa fiada na mesa de um café ou para um bate-papo sem fim em um daqueles botecos do Ver-o-Peso, onde se sentem mais à

vontade, próximos aos seus colegas de voo, saudosos do burburinho daquela já conhecida "sacanagem" da feira.

No desenho aleatório e elegante de seu voo-bailado no céu, esses urubus em ritornelos, na condição de personagens conceituais integrantes de um bando pesquisante, convertem-se em *pesquisadores superjectos*, posto que

> o *Pesquisador Superjecto* pesquisa em um mundo infinito, que perdeu todo o centro que foi substituído pelo ponto de vista, que repudia as noções táteis, em proveito de uma arquitetura da visão, que só tem objécteis existentes através de suas metamorfoses: mundo, para sempre perspectivado como verdade da relatividade, não mais como relatividade do verdadeiro. (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 42).

Enunciados, de repente, por uma sensação, uma paisagem, um vento geral que sopra no final da tarde, um estado de espírito, nossos urubus-professores-pesquisadores investem em suas produções de imagens, seus desenhos passam a integrar-experimentar a pesquisa, a interagir com seus movimentos e processos e a pesquisar "como quem se deixa arrastar e transformar-se por um devir-currículo, ou inventa maneiras de ver, dizer e escrever coisas novas sobre o currículo através dele e se deixa inventar pelo próprio processo de pesquisar." (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 35). Assim, no sentido de uma *Pesquisa Rizomática*, estes professores são atiçados a

> embarcar numa viagem conceitual, para a qual não existe nenhum mapa prévio, e na qual eles são forçados a deixar para trás as pesquisas habituais, sem nunca ter certeza sobre o lugar onde irão aportar,...pois procede por variação contínua dos conceitos e dos problemas e espalha-se como um rizoma, no qual há intensos períodos de invenção. (ibid, p. 18).

Do efeito dos mesmos convertidos em superjectos de artistagens docentes, o que importa é o que seus desenhos sejam capazes de produzir, o que suas imagens fazem luzir com suas linhas de fuga, em razão dos agregados sensíveis que produzem. Imagens que proliferam dos cadernos de desenho superjécteis, como "um livro que não tem objeto nem sujeito: é feito de matérias

diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações" (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 51).

Portanto, em torno dos fluxos e intensidades da produção de imagens de suas artistagens docentes, compreendidas como blocos de sensações em seus afectos e perceptos, que se pergunta: o que estas imagens engendram como criação de imagens de pensamento? O que fazem fluir, por conta da prática artista-docente posta sob uma experiência diferencial do pensar? Enfatiza-se o pensar como condição máxima da filosofia, como instância de criação, conforme Deleuze, tanto assim que "o mais elevado poder do pensamento dessa pesquisa é a criação, não a faculdade da verdade, digna do paradigma lógico-cognitivo ou racionalista, mas a do novo, a da criação de sentido, própria da filosofia" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 32). Sob tal ótica, eis o que se desenha como a instância-problema central deste investimento, sob a condição imperativa de que "pesquisar é criar e criar é problematizar!" (ibid, p. 26).

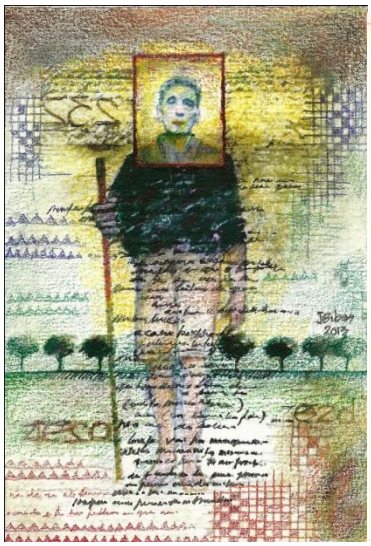
Ainda sob a potência da criação, indagamos de que forma *funcionam*[20] as linhas de fuga estéticas e artísticas que operam sobre a *criação*[21] dos desenhos desses artistas-professores? Como estas forças são agenciadas na fabricação de imagens-conceitos que maquinam a escrileitura, as invenções desta *escripintura*, nas afectações entre *palavra pintada* e *pintura falada*? Porque se mobiliza imagens e conceitos em um incessante desenho-escrileitura-devir, considerando que

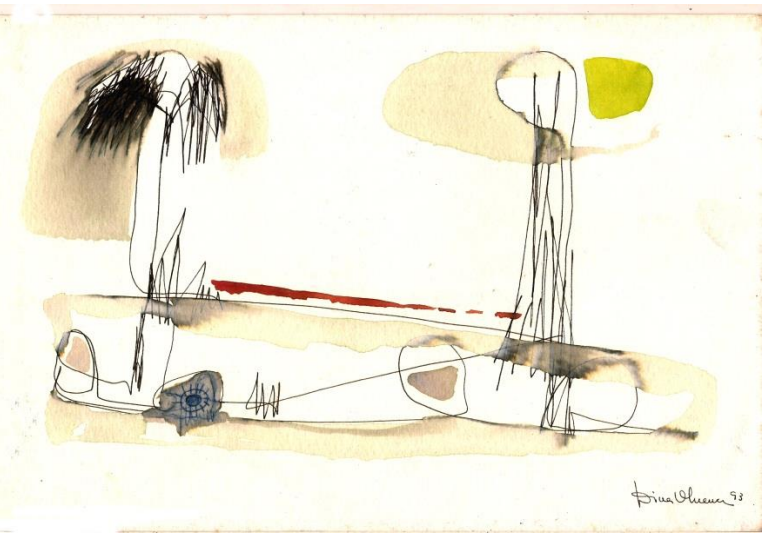
> os "resultados" e os conceitos criados são sempre verdadeiros, segundo a verdade que eles conseguem produzir, introduzir no mundo, atravessar, passar. Eles são sempre, portanto, "resultados" indiscutíveis, não-criticáveis, já que sua rejeição em favor de outros resultados conceitos tem sempre por condição outros problemas de pesquisa e outras imagens de pensamento. (ibid p. 32).

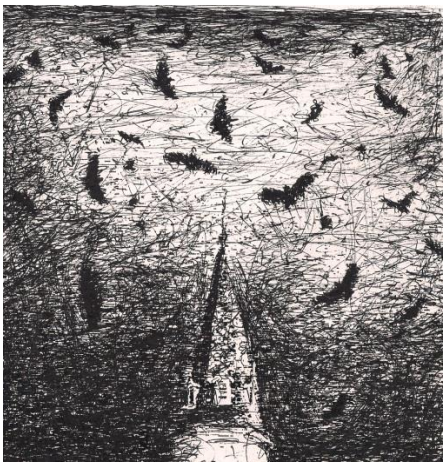
[20] Funcionar no sentido deleuzeano de movimentar, engendrar multiplicidades, fazer rizomas,...
[21] Criação do artista em duplo sentido: sua formação artística e sua ação criativa e, neste sentido, criação de currículo.

Finalmente, sob o entendimento que a geração dessas imagens em jogo corresponde, na qualidade de criação artística, a um campo de multiplicidades intensivas, compreendemos que estas, por sua vez, compõem imagens curriculares. Nessa concepção, indaga-se, ainda, que agenciamentos possíveis ocorrem entre essas forças na composição das relações entre a criação artística e a docência em arte como efeitos de produção de currículo? Quanto a esta questão, CORAZZA, SILVA E ZORDAN (2004, p. 35) argumentam que se trata de "praticar a pesquisa sobre o currículo, de modo filosófico, como um jogo afirmativo de novidade e de experimentação conceitual", de tal forma mobilizados pelo pensamento da diferença deleuzeano, posto que

> Os estudos sobre o currículo consistem não numa história, mas na realização de uma cartografia das várias imagens curriculares, para responder à pergunta: que novos regimes de signos e imagens acerca do currículo podem ainda ser inventados? (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, ibid).

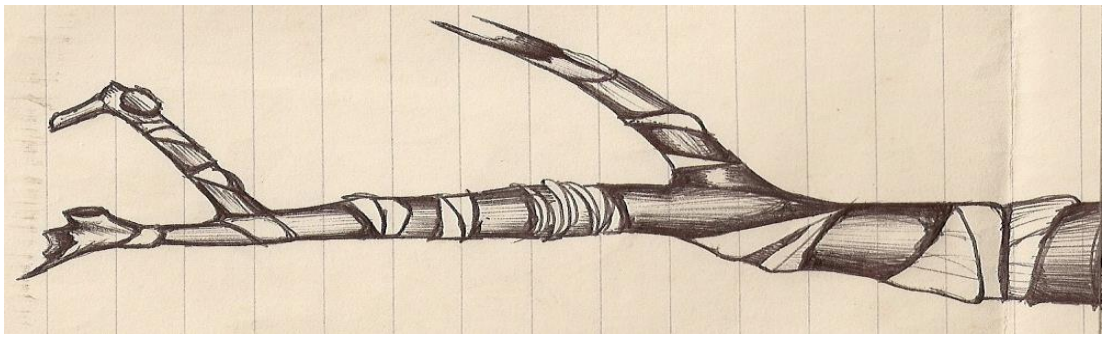






VI

ARQUITEXTURAS DO AFETO - DESENHOS, DEVIRES...



Arquitexturas do Afeto

Deixei de procurar a salvação, de pedir socorro.
Só então comecei a escrever em sentido próprio, o que se diz escrever.
[PELLEJERO, 2012]

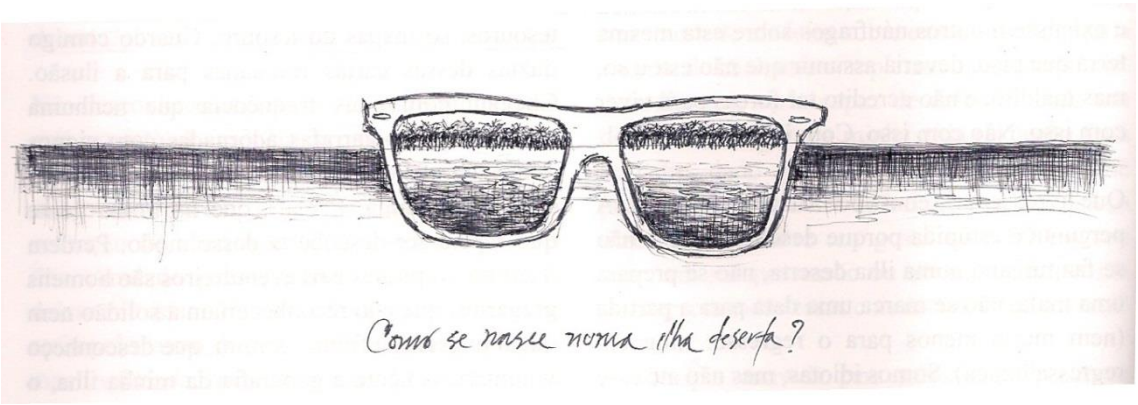


Fig. 22 – JE: *"Como se nasce numa ilha deserta?"*. Caneta esferográfica sobre papel.

No pensamento de Deleuze, criar é um artifício central para se fazer filosofia, pois a filosofia seria uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto a arte ou qualquer outra disciplina, pois ela consiste em criar ou inventar conceitos. Por esse raciocínio, daí o sentido de uma escrita-criação que ative o prazer da fabulação, operações de feitiçaria no texto com "o agridoce prazer da experimentação, do inesperado e do imprevisível" (CORAZZA, TADEU E ZORDAN, 2004, p. 129).

Sê criativo o dia todo
Te empenha o dia todo cauteloso, voa
mesmo hesitante sobre o teu malogro
Quer sigas o fogo, quer sigas a água
sê só do fogo ou só da água
(pois que não há caminho
e a lei é o inesperado).
(Max Martins: *"No lugar do medo"*).

Sê criativo, neste desejo de escrita-desenho. Comentando seu processo de criação, o poeta e cineasta Jean Cocteau assinalava que "escrever, para mim, é desenhar, entrelaçar as linhas de maneira que se façam escritura, ou

desentrelaçá-las de um jeito que a escritura vire desenho"[22]. O poeta Mário de Andrade em seu conhecido ensaio intitulado *"Do desenho"*, ao relacionar o desenho à escrita assinalava: "O desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores da inteligência" (2003, p. 46). Barthes, numa apreciação da obra do pintor Cy Twombly (a quem chama de TW), compara o desenho desse artista a uma escritura:

> A essência da escritura não nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência. Assim são as escrituras de TW. Restos de uma preguiça, consequentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha. (Barthes, 1990, p. 14).

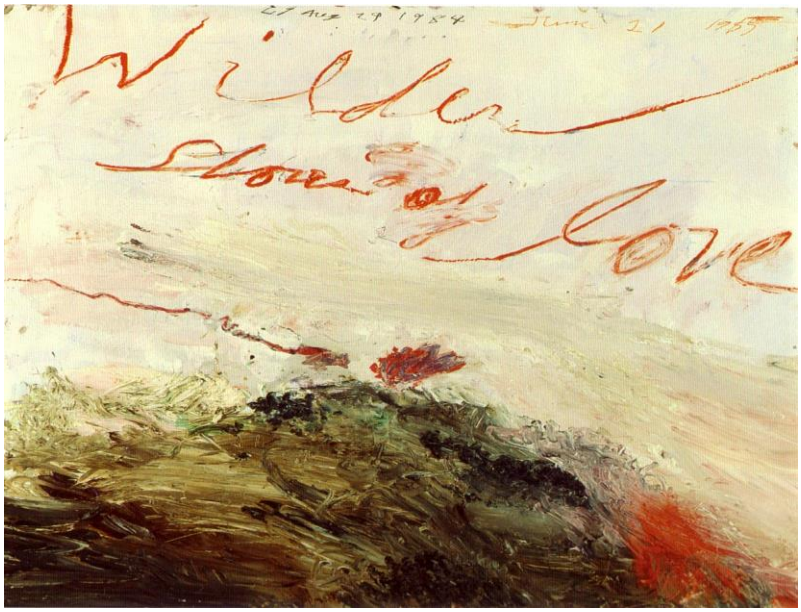


Fig. 23 – Cy Twombly: *"Wilder"*, oleo sobre tela.

Lembremos ainda, o objeto lápis, o singelo lápis, objeto utilizado como instrumento básico para conceber o desenho (e a própria escrita), porta a mina do grafite, cuja origem semântica vem do grego *grafite*, que por sua vez deriva do referido verbo *graphein*, grafar, escrever. Dessa forma, os desenhos desses artistas-professores guardam uma a *grafia*: são um *desenho-escrita*.

[22] Cf. Jean Cocteau *apud* Maria Hirszman: *"Escrever, para mim, é desenhar"*. *In O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 11/02/2001.

Papo-cabeça entre Artistas-Professores

"Desenhar o que é? Como se chega lá?" Perguntava-se Van Gogh, respondendo em seguida: "É o ato de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece colocada entre o que sentimos e o que podemos". Entre sentir e poder, o desenho atravessa como devir, como vontade de potência. MAX MARTINS[23], cuja poesia atravessa este texto, ao ser indagado sobre porque escrevia, esquivou-se: "Escrevo para enganar a morte!". Como que para se escapar da pergunta difícil, o poeta expunha o caráter contingente e efêmero de nossa condição humana. No entanto, a linguagem como artifício "nos concede possibilidades de *uma vida* pela escritura. A linguagem é uma pele da qual nos revestimos para conjurar a morte, para perpetuar a 'vida'" (GONÇALVES, 2013, p. 67). A respeito da escrita Deleuze nos diz:

> Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isto, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos (2000a, p. 176).

Da mesma forma, pergunta-se ao artista: "Porque você desenha?" E ele (eu) responderia, de modo similar: "Para *riscar* a morte do mapa!". Ou por obsessão, por uma necessidade fisiológica, existencial até. O desenho, em sua efemeridade, como risco de vida (ou de morte). Nesse mesmo sentido, Mário de Andrade afirmava ser o desenho ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria, o que, nesse raciocínio, o aproxima da escritura: "O desenho fala, chega a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica" (2003, p. 46).

[23] Poeta paraense (1926-2009), consagrou-se como um expoente de sua geração e tornou-se uma espécie de guru cultuado por uma legião de jovens artistas que emergiu na década de 1980. Cultivava experimentações gráficas em cadernos que chamava de *"Diários"*, nos quais fundia sua escritura com desenhos e colagens.

Frederico Moraes, comentando o *Diário de Passagem*, de Fernando Augusto[24], reitera as palavras do poeta:

> Como escreveu Mário de Andrade, o desenho é menos uma realidade que um conforto espiritual. O desenho você começa aqui, deixa ali, retorna mais tarde em outro lugar e sobre qualquer suporte, como se fosse poesia em estado puro, captando e expressando a própria descontinuidade da vida, com seus fluxos e refluxos. (MORAES apud AUGUSTO, 1995, p. 21).

Em seguida, ao sublinhar o "caráter instável" do desenho, Moraes assinala que, como a arte hoje, o desenho, em particular, é igualmente frágil, transitório, precário, fronteiriço. Desse modo, como uma expressão plástica aberta em contínua transformação, como fragmentos de uma narrativa que não se esgota nunca, sugere que o desenho assemelha-se a um biografema barthesiano, pois este, na verdade representa

> muito mais um processo, um estado de espírito ou mesmo uma atmosfera, do que uma técnica claramente definida ou uma metodologia da criação. O que é permanente no desenho é sua própria precariedade, a ponto de incorporar a sua poética, como se fosse algo acabado, o croquis, o bosquejo, a garatuja infantil, o graffiti de rua, a anotação, o tracejar inconsciente em meio a outras atividades do cotidiano. (ibid).

A arte como vontade de potência, na acepção nietzscheana, evoca o traço experimental do desenho, seu próprio risco como expressão do desejo: um desenho como movimento desejante entre o ser e o mundo. A despeito de seu caráter efêmero, ou talvez por isso mesmo, em sintonia com a precariedade da própria vida, traça pontes, istmos, conexões, expandindo-se em composições que experimentam novas visibilidades, formas novas de ver e pensar e criam, como no dizer de Deleuze, "novas possibilidades de vida". Afinal, "a experimentação sobre nós mesmos é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam" (DELEUZE, 1998, p. 23).

[24] Pintor, desenhista, professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Por que, meus senhores,

> Tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura. Essas atividades se distinguem por suas substâncias, seus códigos e suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstrata que traçam, que corre entre elas e as leva para um destino comum. Quando se consegue traçar uma linha, pode-se dizer: 'é filosofia'. Não que a filosofia seja uma disciplina última, uma raiz última que contivesse a verdade das outras, ao contrário. Muito menos uma sabedoria popular. É porque a filosofia nasce ou é produzida de fora pelo pintor, pelo músico, pelo escritor, a cada vez que a linha melódica leva o som, ou a pura linha traçada, a cor, ou a linha escrita, a voz articulada. Não há necessidade alguma de filosofia: ela é inevitavelmente produzida lá onde cada atividade faz brotar sua linha de desterritorialização. Sair da filosofia, fazer qualquer coisa para produzi-la de fora. (DELEUZE E PARNET, 1998, p. 88).

Dina Oliveira: *O risco subscrito*[25]

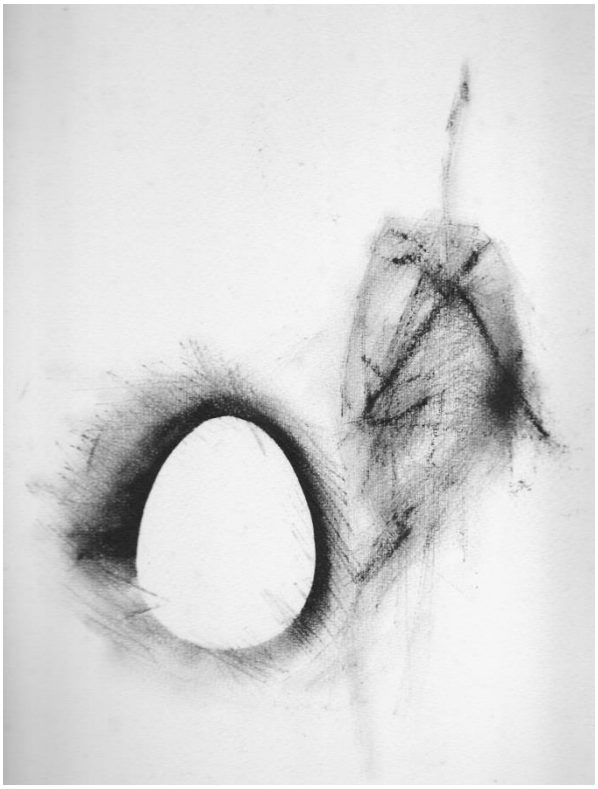


Fig. 24 – DM: *"Um olho novo vê do ovo"*, sobre poema de Max Martins. Grafite sobre papel.

Pra começar... "Não há começo. Faz tanto tempo...". Tergiversou Dina Oliveira, numa primeira conversa, quando apresentei a ela as intenções desta tese. DM, assim passamos a nos referir a ela aqui, ao ser informada sobre as instâncias da pesquisa, a indagamos sobre quais seriam suas referências estéticas e artísticas mais relevantes: "– Não sei precisar, mas, sabe, eu me sinto tão arquiteta...". Conversávamos sobre seu trabalho, "a arte como extensão da própria vida", quando ela fez esta menção à arquitetura. Observava que o processo de composição em sua pintura, a começar pelo vigoroso traço do desenho demarcando as zonas do espaço, o apurado trabalho de textura, a distribuição equilibrada das cores, a disposição dos elementos no quadro, tudo parece remeter a uma elaborada organização espacial arquitetônica.

[25] Título de um livro do poeta Max Martins, 1980.

Os elementos linha e a cor, primordialmente, distribuídos de forma harmônica no diagrama, regem espacialmente a tela. Algo aparentemente sutil, mas que determina a forte gestualidade pictórica que Dina empresta das referências históricas da pintura moderna e emprega com maestria em seu trabalho. Tais alusões que nascem ainda nos esboços, entre os traços e as manchas de seus desenhos, obedecem um rigoroso domínio de composição espacial e cromática que ela atribui a sua formação de arquiteta.

Fig. 25 – DM: *"Voo de urubu"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

Dina é essencialmente uma desenhista-pintora. Dona de uma extensa produção, resultado de um intenso e laborioso trabalho, ela costuma se exigir e se atirar ao desenho e à pintura com uma desesperada vitalidade: "Me cobro essa vitalidade do atelier, de ser artista e professora, ser profissional", como um

trabalhador qualquer, com uma rigorosa disciplina e a mesma disposição que leva para a sala de aula e que convivem pacificamente entre a obrigação e a devoção.

Fig. 26 – DM: *"Composição"*. Grafite e aquarela sobre papel.

"Não trabalho para exposição, para vender, mas por um processo de motivação interior, por teimosia e paixão", diz a artista-professora e que, por isso, não permite separar dia da semana, horário do dia, afinal, artista não bate ponto. "Não dá para escolher. Você, muitas vezes, acorda de madrugada com uma ideia desenho e se dana a riscar. Outra hora é uma fissura pela pintura que me acomete e, então, corro pra pintar, não importa se é sábado ou domingo". Muito embora, outras vezes, vá para o atelier por pura rotina, no que chama de "deixar as coisas ao sabor do ânimo", mas sabendo que precisa dedicar-se: "Você vem achando que não vai conseguir nada e consegue". Nesse fazer, "jogo a linha no ar e vou puxando o fio da meada e na hora em que pego quero saber o próximo", diz. E quando alcança, acaba até perdendo a dimensão do físico, fica cansada e feliz. É preciso ritmo para aquecer o sangue e ficar sem nem sentir os braços e as pernas. "Na hora em que estou pintando, o sangue esquenta e não sinto nada", diz. Mas, tudo isso, segundo ela, "é um trabalho solitário, de recolhimento", avalia.

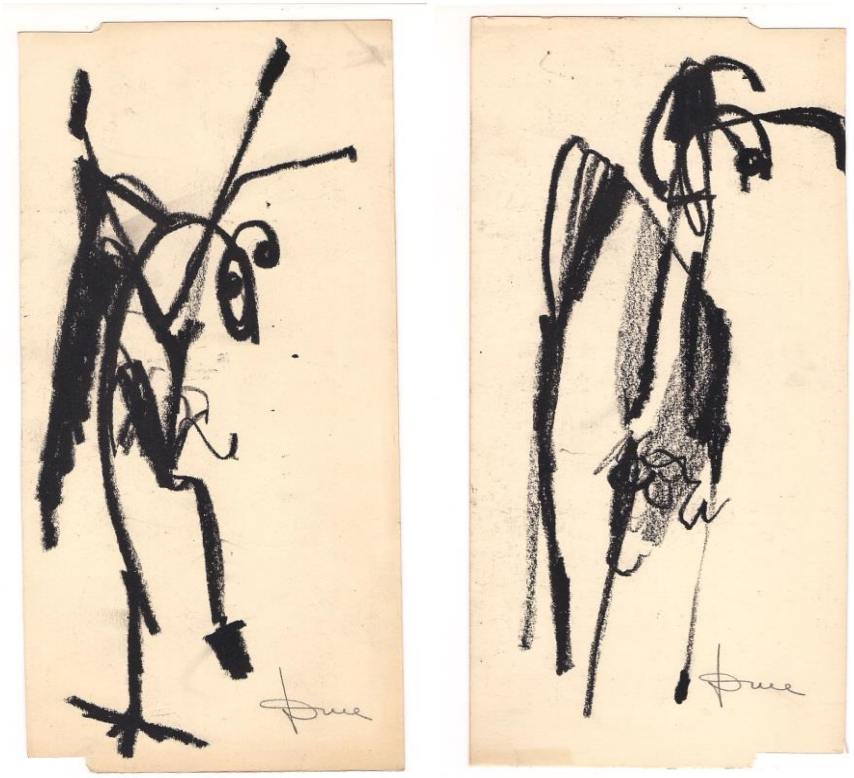


Fig. 27 – DM: *"Urubus"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

Entre a vista com Dina Oliveira: o rumor do traço

Tudo se deu em torno de uma mesa de trabalho no atelier da artista-professora durante pouco mais de uma hora (seria possível apreender este tempo? Minha impressão é que foram anos...), numa dessas manhãs de inverno amazônico, bem cedinho, quando rarefeitos raios de sol teimavam atravessar a fina poeira de água ainda suspensa de uma madrugada chuvosa. Aquela espécie de filtro resultava por proporcionar uma luz especial a banhar o "refúgio" de Dina, deixando o atelier numa atmosfera de suspensão, nas nuvens...

Gravador ligado e uma conversa franca, direta, enquanto Dina, calmamente, retirava os desenhos de seu arquivo e os papeis pareciam evolar-se, dando-me a impressão que os desenhos descolavam-se do suporte físico, ganhavam o ar do atelier e permaneciam, ali, flutuando *entre a vista*. Algo que se

converteu em aula e que no final compreendemos como uma experiência estética de linguagem. Um mergulho do artista-pesquisador como "explorador do abismo", à procura de captar e, de alguma forma, traduzir a matéria inapreensível, pois puro bloco de sensações.

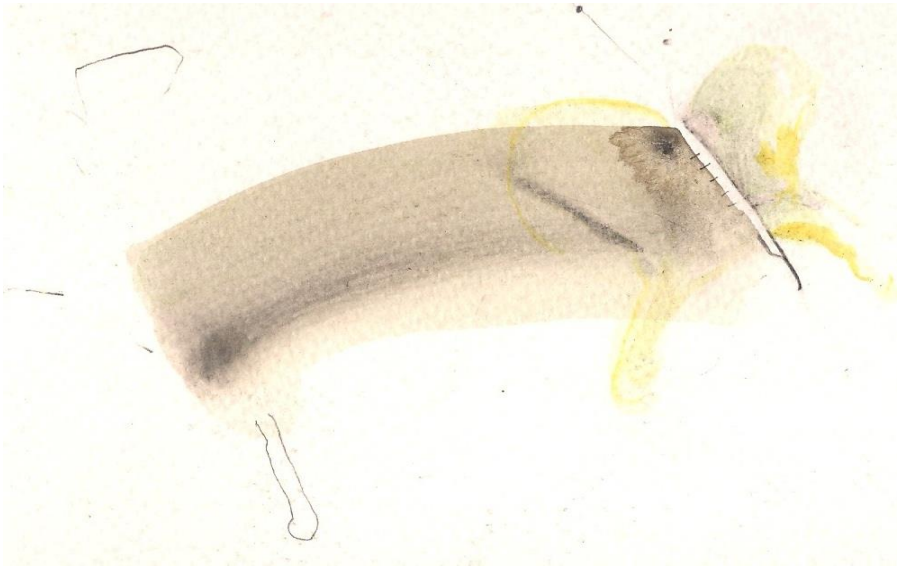


Fig. 28 – DM: *"Evanescência"*. Aquarela e grafite sobre papel.

JE: – Vamos bater um papo?

DO: – *Vumbora*, diga...

JE: – Dina, e a arquitetura?

DO: – Ah, eu sempre amei arquitetura! Não sei se é porque desde criança a gente brincava de folhear uma revista americana chamada *Progressive Architecture*[26], que talvez seja editada até hoje, que mostrava coisas que até hoje

26 Sim, Dina, ainda é editada: http://www.ebay.com/bhp/progressive-architecture.

eu ainda não vi construídas de tão avançadas. Coisas de estruturas metálicas e que, pra mim, eram esculturas, desenhos. Então, eu não consigo separar muito bem a arquitetura da arte, mas, lógico, a arquitetura só vale se tiver uma função muito bem definida. Mas para ser arquitetura a serviço do homem, ela tem que aliar a questão simbólica, a questão estética, a questão visual, além de uma excelente função. Portanto, ela acaba sendo um organismo, por mais reticulado que o homem a faça, para ser boa ela tem que cumprir a sua função de servir e, ao mesmo tempo, acarinhar o homem. A cidade, por sua vez, é a grande escultura da sociedade. Cada sociedade tem a escultura que constrói ao longo de sua história...

JE: – Belém está mal então, hein? rsss...

DO: – Bom, o que eu digo é assim: a gente costuma deslocar essa responsabilidade para os outros, mas o homem não pode ser responsabilizado por tudo o que foi feito anteriormente, pois ela é fruto de uma construção de muitas mãos ao longo do tempo. E ela parece como uma grande escultura, um grande objeto tridimensional, com funções, com veias, com vida, vias e veias que alimentam e irrigam a vida naquele espaço, num determinado lugar.

JE: – Como se deu a opção pela arquitetura?

DO: – Quando chegou a hora de fazer o bendito vestibular, arquitetura era o curso que eu queria, porque percebia que tinha alguma ligação entre arte e matemática... Mas se hoje eu tivesse que escolher fazer um curso, escolheria novamente arquitetura...

JE: – Eu costumo dizer a mesma coisa...

DO: – Eu gosto muito de matemática, adoro matemática, fui uma excelente aluna de matemática. Eu acho que a questão do raciocínio, da lógica, de uma

certa organização mental estão muito articulados com as relações mentais. Como a Arte, que está fazendo permanentemente isso (sinapses), fazendo conexões mentais, multiplicidades, ligando fios invisíveis entre as coisas. De tal forma que, para mim, isso foi muito tranquilo, muito simples...

JE: – Então já trazias desde cedo essa vontade, esse desejo de desenho?

DO: – Eu até acho que sim... Inclusive por estar na Fundação (Curro Velho, a qual dirige), acredito que todo mundo tem algum desejo artístico. Baila, se não baila, toca. Se não toca, pinta. Se não pinta, constrói...

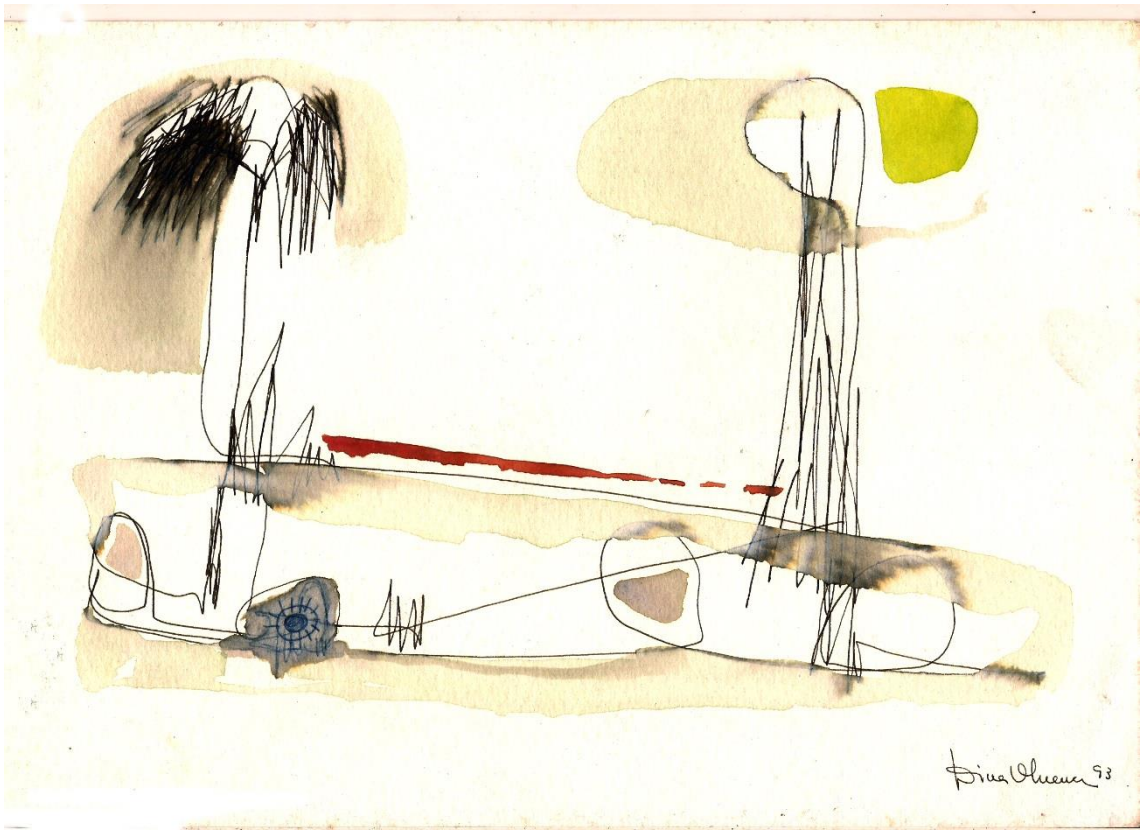


Fig. 30 – DM: *"Mulher e Homem: Rumores"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

JE: – Encontra sempre algum meio de expressão...

DO: – É, acredito que o ser humano sempre encontra. Ou pode ser uma boa plateia, um bom espectador...

JE: – Um bom leitor também, não é?

DO: – Sim, um bom leitor. Então todo mundo tem essa possibilidade. O que falta é acesso. Por exemplo, quando você vê uma criança chegar, um adolescente chegar e ao longo de determinado tempo florescer e encontrar uma forma de expressão seja ela qual for, você vê que é possível sim que todo mundo sinta, ou tenha uma possibilidade de desenvolver essa atividade que lhe dê muito prazer e lhe ajude a raciocinar, pensar, a ligar as coisas e criar novos conceitos.

Fig. 31 – DM: *"Figura"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

JE: – Daí, da arquitetura para o ser artista...

DO: – Essa história de ser artista pra mim sempre foi uma coisa de vontade, você diz o que quer fazer. Pois, na verdade, não existe escola de formar artista e ninguém te dá diploma de artista. Então eu sempre fiquei encafifada com essa história de "eu sou artista". Eu trabalho com o material, a estética, mas, sobretudo, eu tive uma sorte muito grande de ter uma mãe pianista, um pai engenheiro-arquiteto, um padrinho como o Ruy Meira. Ainda muito criança eu vi uma água-forte...

JE: – O Ruy foi também teu professor?

DO: – É, a gente ia todo sábado, eu, minha irmã Neuza, a Lílian Silvestre pra casa dele. Conheci pintores do gabarito de Balloni, por exemplo. Isso tudo muito cedo. Meu pai era um entusiasta e comprava material de desenho e pintura, me levava pra aula, pro curso livre de arte. Não tem um momento marcado, tem uma decisão, mais uma teimosia de criança, de adolescente, de insistência, de obsessividade e que passou a ser quase o meu feijão-com-arroz...

JE: – De uma forma muito natural...

DO: – É, graças a Deus, foi uma coisa muito extensiva. Mas é lógico que durante a vida você tem que fazer opções, pra você trabalhar, para você se isolar, estudar. Mas foi muito tranquilo assim. Não houve um grande racha...

JE: – E a professora Dina?

DO: – Ah, sobre isso, eu acho que tem uma coisa bem familiar... Meu pai era professor da universidade, a família quase toda é de professores. Eu acho que é uma ma-ra-vi-lha você passar a vida no convívio com a sala de aula, porque você nunca sai da sala de aula, pois você continua tem que estudar, observar, aprender. Você continua aluno e isso é muito bom, não te cristaliza demais com

o passar do tempo. A escola ajuda sempre a dar e questionar as coisas. A escola ajuda a dar a possibilidade da dúvida, do erro.

JE: – Diz-se que a escola é como a vida, que é agora e sempre um acontecimento... Uma rasura!

DO: – E você está sempre se reescrevendo, se redesenhando. Eu acho que a nós somos tão privilegiados por fazer o que gostamos e nos dá tanto prazer. Essa atividade, hoje, é no mínimo uma vontade de que outros possam ter esse prazer, essa alegria, um compartilhamento. É muita sorte fazer o que se tem na cabeça e, por conta disso, a gente tenha conseguido um lugar na sociedade. É muita sorte ter tido escola, alimento, um lugar pra trabalhar, portanto, é muito gratificante saber que a gente pode ajudar, dar uma força miúda, que seja. Contribuir para que todas as pessoas possam compartilhar desse prazer...

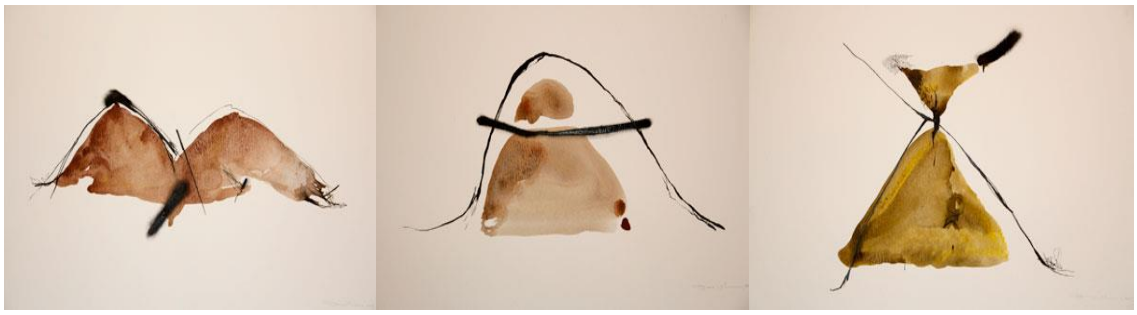


Fig. 32 – DM: *"Max"*. Aquarela e nanquim sobre papel.

Meu olho
no teu olho frestas
Com arcos de ouro palha
e veludos pêlos
peluzem

Sobre besouro negro
rajado verde
pulam
copulam
voam.
(MAX MARTINS: *"Uma tela para Dina Oliveira"*).

HB: Recortes no Caos

"Meu atelier é lá fora!" (MONET)

Dezenas de páginas e páginas desenhadas, rabiscadas, de agendas velhas, moleskines de diversos formatos e outros variados tipos de papel obsessivamente preenchidos com anotações de uma nervosa caligrafia que parece querer emoldurar uma espécie de um *esquizo*-desenho. Fragmentos dispersos cujos traços evocam um campo de multiplicidades como que tramado em um plano de imanência.

Os desenhos-escrita de HB esboçam traços de uma vida artista-docente a partir dos quais traça suas linhas de fuga com a vontade de tramar múltiplas perspectivas, ativando o que poderíamos chamar de desenho-dionísio. Um desenho-dionísio urdido com o desejo de escapar da condição ordinária da existência ("a única morada de um homem está no extraordinário"[27]) e, "numa estrada de pó e esperança", criar novas e revigorantes imagens de pensamento com *una disperatta vitalitá*.

Fig. 33 – HB: *"Numa estrada de pó e esperança"*. Aquarela e nanquim no moleskine.

[27] *"Próxima Parada"* (MARINA LIMA/ANTONIO CÍCERO).

Sob tal espectro, HB maneja o desenho como desígnio. Deriva dessa condição o termo que costuma empregar ao conjunto de suas criações gráficas, nomeando-as *Designatum*. Nomenclatura que acabou empregando como título a sua primeira mostra individual, em 1994, em cujo texto de apresentação, eu já assinalava:

> Figuras, personagens da divina academia decadência pintada e prostituída por HB, como que sonhadas por um anjo pornográfico e felliniano, emergem do desenho do professor dessa academia e com sua estética caótica transbordam o papel para transgredir a pureza de sua pele 100% cotton. Nossos ícones de silicone revelam-se nesse papel, exorcizados e canonizados pela erótica semiótica de Haroldo Baleixe. (EIRÓ, 1994-2006, p. 17).

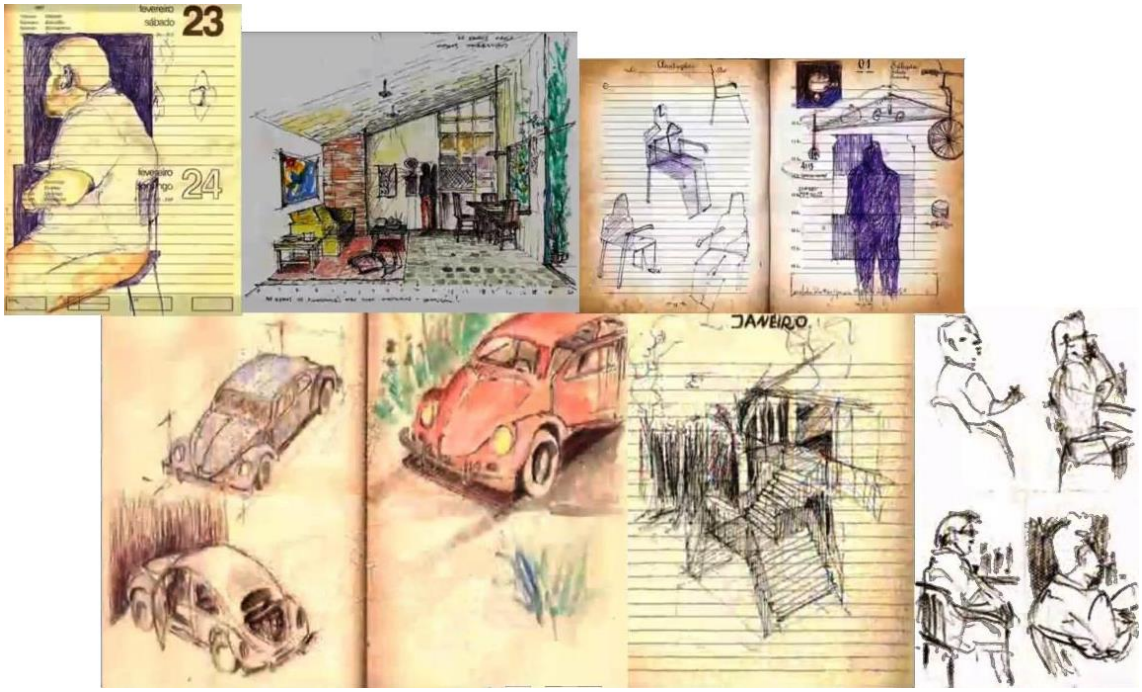


Fig. 34 – HB: Desenhos dispersos, diversos. Aquarela, caneta esferográfica, nanquim.

Aficionado por cadernos/diários de desenho, HB registra, de forma frenética, no que parece corresponder a uma agenda (ao menos como suporte físico o é) uma infinidade de fragmentos gráficos "de uma estranha civilização", dispersos, desconexos, aparentemente "sem pé nem cabeça", diz, mas que, ironiza, tratar-se de "um amplo *projétil* para uma América Latina mais justa e solidária", sorri.

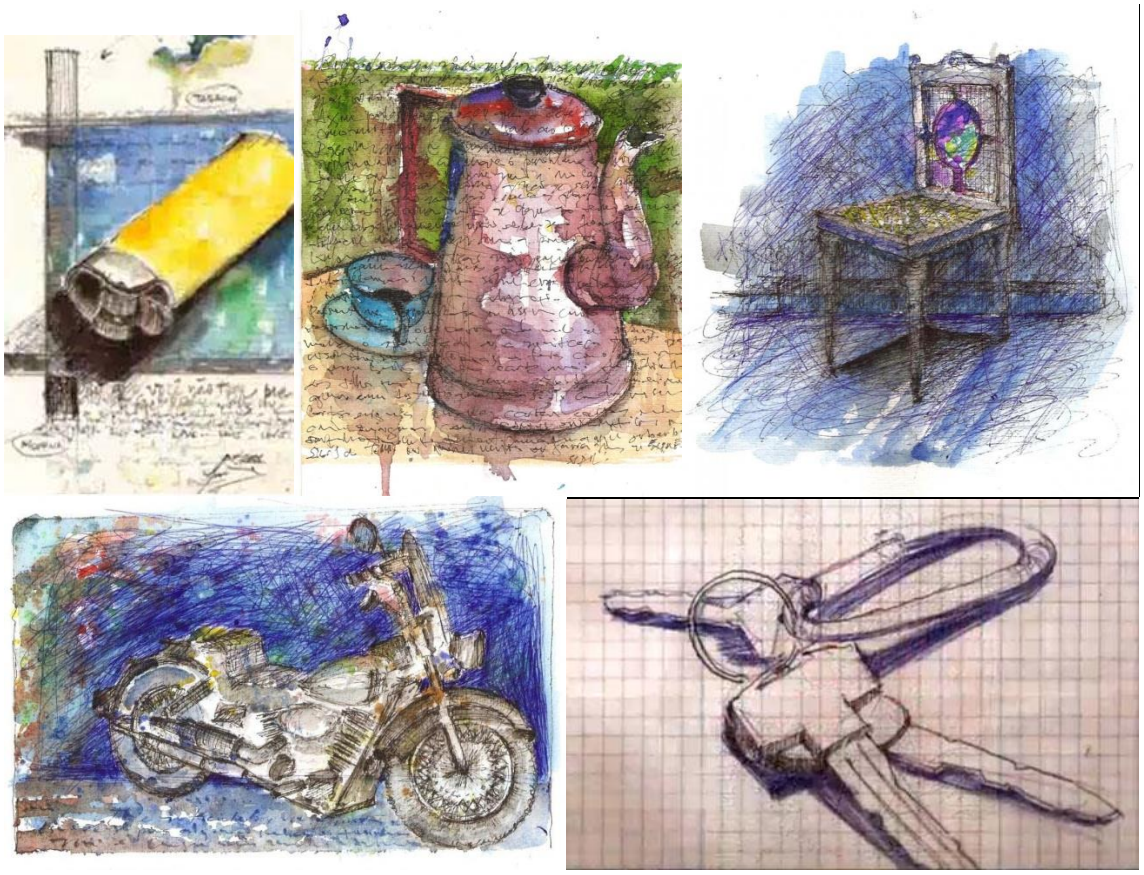


Fig. 35 – HB: Desenhos dispersos, diversos. Aquarela, caneta esferográfica, nanquim.

Inútil imaginar que essa babélica coleção de desenhos pretendam aludir, ainda, a alguma representação do mundo das coisas reais. Isqueiro, bule, cadeira, motocicleta, molho de chave? À primeira (e quase sempre desatenta) vista busca-se a identidade, a semelhança com o real, como algo que nos ancore (e assegure domínio) ao reconhecível. Trata-se de um esforço que remete à brincadeira infantil de procurar identificar coisas no desenho das nuvens, nas manchas dos muros, nos rastros deixados no chão. Mais a fundo, ao ler o que os olhos nos falam, percebemos que, em nosso caso, tudo são apenas detritos, imagens de um mundo há muito destruído... Efetuamos tão somente desenhos-fantasmas-de-imagens, de um mundo assombrado de imagens.

> As imagens da pintura contemporânea não estão além de uma esfera de subjetividade já pressuposta pelas pinturas abstratas. Já não há janelas para o mundo. Essas imagens são sinais de que há algo além do "eu" que resiste à atividade pura da consciência. Não são coisas, uma vez que as coisas tal como são percebidas foram construídas pela consciência. (FERREIRA, 2011, p. 247).

Os cadernos escaneam e plasmam apenas as imagens fantasmáticas de coisas que nos afectam e que ativam, a partir do desenho, outros afectos a quem os aprecia. Imagens de afectos. Os desenhos em razão de seu caráter efêmero, de registros gráficos imprecisos, muitas vezes apenas croquis inconclusos, dão conta de forma até mais aguda de nossa precária condição de mundo. Pois estes, para além de suas linhas, hachuras e manchas de luz e sombra, contém zonas de indiscernibilidade, o que lhe pertence mas não mostra, como HB gosta de assinalar: sua estrutura ausente, sua forma oculta, sua cor inexistente, seu corpo sem órgãos, o grau zero do desenho.

Fig. 36 – HB: *"A Velha Cabana da Timbó"*. Aquarela, caneta esferográfica.

O desenho, enfim, acolhe as relíquias e as ruínas de um tempo que nos escapa. A cabana, como o desenho-escrita de uma carta desmanchada em suas palavras e cores, evoca e guarda, ambiguamente, uma impermanência.

É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
Que há força interior nas vigas do telhado
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
E que tua casa não é lugar de ficar
mas de ter de onde se ir.
(MAX MARTINS: *"A Cabana"*).

Os desenhos do artista-professor, com suas linhas de fuga para além do lugar-comum, são cartas náufragas de um não-lugar destinadas a um lá fora. Um vasto acervo de cartas que registram desenhos-escrita que talvez nunca cheguem a seu destino, pois, ou se apagarão diluídas nas águas de um rio-mar ou da chuva que se infiltra na cabana, ou permanecerão ocultas nos cadernos perdidos no escuro de um fundo de gaveta, não chegarão à tona de nossos olhares míopes jamais. Salvo por um esforço de cartografá-los, diminutos e esgarçados estilhaços náufragos recolhidos da maré, como nesta escritese de desenhos, *tesenhos*.

Fig. 37 – HB: Desenhos dispersos, diversos. Aquarela, caneta esferográfica, nanquim.

Uma breve cartografia, ao que parece, acrescento, construída com (e sobre) os escombros da modernidade, destroços de uma civilização que a maré, de tempos em tempos, deixa soçobrar por essas bandas. Aqueles tais caquinhos do Velho Mundo que insistimos em recompor, colando-os e remendando-os aos estilhaços de espelhos daqui deste lado do paraíso. Resíduos de uma Arte que um dia a História contou e que nós, urubus cartógrafos, compreendemos como "s'obras": sobras de obras, a carniça da xepa que nos resta. Os desenhos de HB, que, em geral, amalgamam colagens desses detritos diversos, portanto, compõem uma *esquizografia*, uma espécie de cartografia da *Urubuland*, concebida como uma carta aérea escrita/desenhada com as linhas erráticas do voo dos urubus, recolhendo registros, crônicas e fabulações sobre a urbe caótica, nossa *Bel-Hell City*.

JB: “Pensar pelo Desenho”

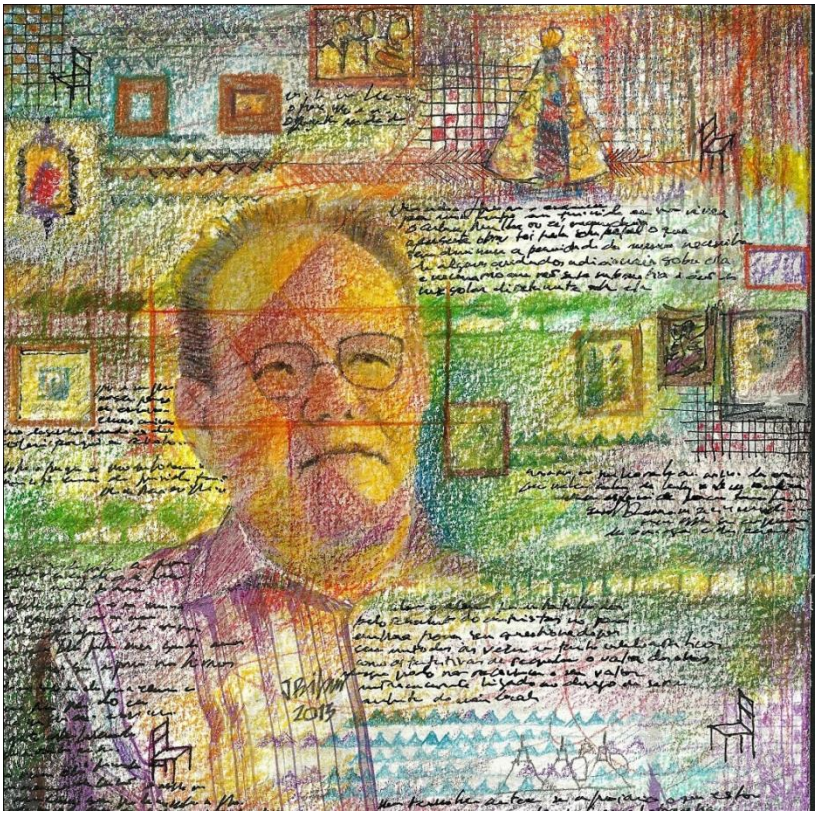


Fig. 38 – JB: *“Zé”*, homenagem a Gileno Chaves. Desenho a lápis de cor e grafite.

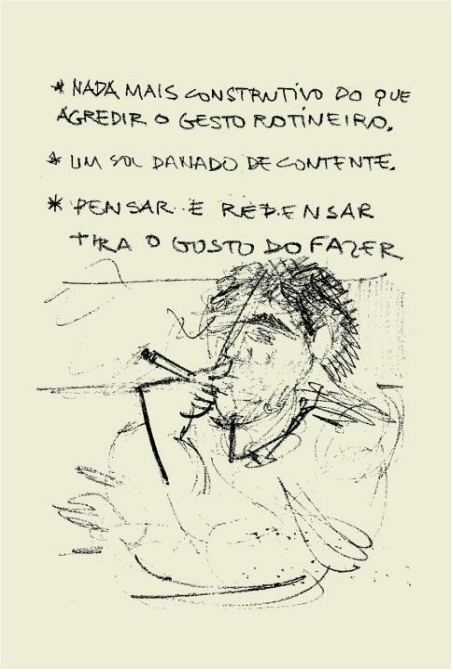
Escrevoleio JB, nosso urubu decano do LaFora, procurando escutá-lo em sua voz miúda, ou melhor, perscrutá-lo na forma com ele próprio sugere, ao nos advertir, lembrando Gileno[28], que “o melhor está nas entrelinhas...”:

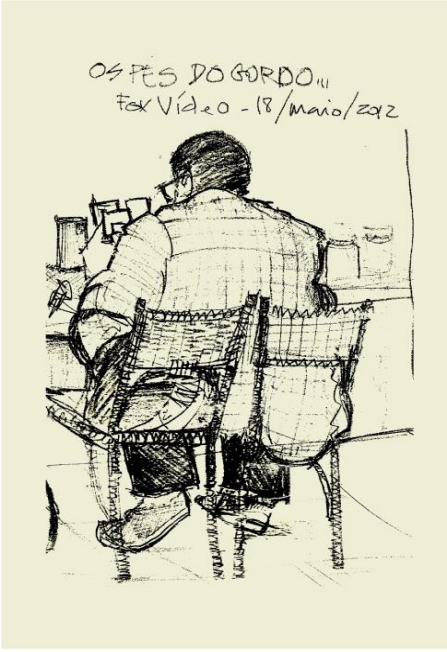
> *Leio* seus desenhos tal como poemas, breves hai-kais, histórias em quadrinhos, hieróglifos, elaborados no tempo do autor, lento e depurado, precisos, preciosos, delicados desenhos tão em sintonia com estes *pequenos formatos*. Diários íntimos do artista, arguto observador do mundo, como ele revela em suas crônicas, e cuja reservada delicadeza traça sutis entrelinhas de fuga a escapar da irrealidade cotidiana. (EIRÓ, 2011).

O traço-escrita dos desenhos de JB difere da pompa operística da pintura, pois alinha-se mais à peculiar batida de violão de um João Gilberto. Comparo-o dessa forma considerando também que, coincidentemente, os dois

[28] Gileno Muller Chaves, galerista, colecionador e grande incentivador das artes visuais em Belém. Já falecido, foi proprietário da Galeria Elf, na qual estes artistas-professores realizaram suas primeiras exposições nos anos 1980.

são igualmente afinados na mesma voz baixinha, sussurrada, rabiscada, sem pressa, como quem toca-traça "do mesmo jeito que o som curto dos instrumentos de cordas dedilhadas, o piano, o cravo, uma guitarra"[29]. Um traço que parece ressoar, nesse diapasão, como uma batida bossa-nova, executado a banquinho e violão e que, a despeito de uma ausente eloquência pictórica, confere despojamento e uma indelével elegância ao trabalho.





Figs. 39 e 40 – JB: *Ex Libris*. Desenhos a caneta e lápis no moleskine.

JB afirma que a arquitetura, dessa vez na voz de Gilberto Gil, lhe deu, no sentido de sua formação, "régua e compasso, pois o meu caminho eu mesmo traço!", como base para efetuar-se como artista e professor. Em suas artistagens docentes, o desenho-escritura de Bibas ressoa como a crônica gráfica de uma arquitetura dos ossos, dos aços, o traço do *serestar* no mundo. Trata-se de um arranjo de *sketchs*-esquetes de um arranjo acústico, um dedilhar-tracejar solo sobre os pequenos moleskines que ele, como um aplicado urubu-cartógrafo, arrasta consigo para todo canto do planeta Belém. O arco transcendente do desenho como desígnio, design, como desejo de vida.

[29] Mário de Andrade: *Sobre o desenho*. FAU-USP, 1975.

Fig. 41 – JB: *"Cântico da descoberta"*, sobre poema de Emanuel Matos. Desenho a lápis de cor e grafite.

Papo de Boteco com JB

Para estes urubus artistas-professores, a mesa do bar é uma extensão da sala de aula, mais um campus avançado do LaFora. Em geral, às quintas, logo depois de encerradas as atividades docentes no atelier de arquitetura, ao cair da noite, os urubus alçam voo para um *happy-hour* em qualquer "boteco sórdido"[30] desses tantos da mangueirosa. Numa dessas ocasiões, encontrei com JB para uma conversa em torno das questões dessa narratese, dessa vez num espaço nem tanto sórdido, um café refrigeradíssimo com jazz ao vivo da melhor qualidade...

JE: – Um *Old*, por favor...

JB: – Pra mim uma *Petra*...

[30] Vou entregar: "boteco sórdido" é um conceito elaborado por Josenilda Maués, dentro da categoria teórico-metodológica da cartografia, para designar uma espécie de não-lugar, um espaço, o mais apropriado possível, para o ofício da orientação. Em geral, é um bar tão ordinário que não tem nome, sequer...

Papo vem, papo vai, falávamos sobre o desenho na formação do arquiteto. Resolvi deixar o gravador do *i-phone* ligado... (pô, mas o JB fala muito baixo!)...

JB: – Eu tive um aluno, como foi o caso daquele que hoje trabalha com design de moda, que está no Rio...

JE: – O André Lima[31]? Em São Paulo...

JB: – Ele era um cara criativo, o desenho dele era muito bom e, por conta dessa formação de arquitetura, ele adquiriu uma base. Provavelmente se ele tivesse feito Biologia, por exemplo, ele não aproveitaria no trabalho de moda. A não ser que, posteriormente, ele fosse ampliar o conhecimento nesse sentido. O desenho, portanto, é base para muitas coisas que tu podes fazer profissionalmente na vida, seja como artista plástico, designer, etc...

Mas o que acontece no curso (de arquitetura), porque é que eu insisto nisso? Por que o cara faz desenho por causa de um compromisso acadêmico, mas depois ele esquece o desenho. E dou a maior "pilha" lá pros caras (os alunos) para que eles desenhem, porque o desenho não é só para o ofício da arquitetura, o desenho é para que eles façam a vida deles, tome ela o caminha que tiver de tomar. Então, o desenho está no meio dessa história, do processo criativo. Por isso, eu digo a eles que desenhem, desenhem! Depois vocês decidem o que vão fazer disso na vida de vocês. Não se esqueçam de ter à mão um caderninho e uma caneta ou um lápis para desenhar, em qualquer lugar. Eu e o Haroldo (o HB), tentamos implantar lá no atelier a cultura do *moleskine*, acreditando que poderia ser um caminho, mas é difícil, eles não assimilaram muito bem. Mas, o que mais me agonia é perceber que a escola fundamental, hoje, não enfatiza o desenho como uma escrita...

[31] Hoje um dos estilistas de maior evidência na moda contemporânea brasileira.

JE: – O desenho como alfabetização de mundo, não é?...

JB: – Sim, porque, hoje, o desenho é uma coisa de *bricolagem*, de arranjo...

Uma pausa para alguns goles e, em seguida, JB retoma a conversa, ilustrando nosso assunto com o trabalho feito recentemente por ele e HB, na disciplina "Representação e Expressão", tomando o velho Chalé de Ferro[32] como modelo para o exercício de desenho de observação:

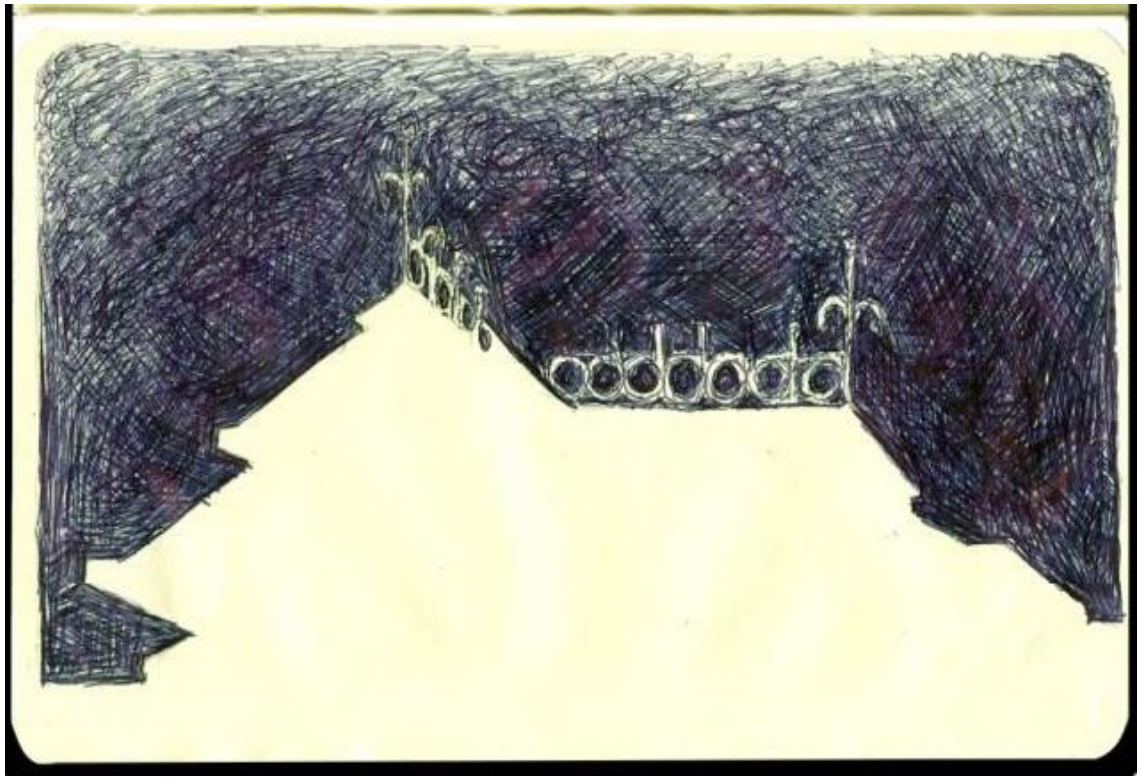


Fig. 42 – JB: O Chalé de Ferro à caneta no moleskine.

JB: – Nesse trabalho, os alunos se encheram o saco de tanto desenhar o Chalé. Mas, com o trabalho exaustivo do desenho, acabou que eles perceberam a estrutura do Chalé. Parece complicado, mas quando você consegue abstrair, você elimina aquilo que, a princípio, não interessa. Você elimina as filigranas e se detém só no "esqueleto", ou seja, tira a "roupa" do Chalé...

[32] O Chalé de Ferro abrigou as primeiras instalações da Escola de Arquitetura da UFPA, em 1964. Originalmente situava-se na Av. Almirante Barroso e hoje encontra-se remontado no campus da UFPA, ao lado da FAU, pertencendo ao Laboratório de Conservação e Restauro.

Figs. 43 e 44: Vista do Chalé de Ferro, ao lado do Atelier da FAU no campus da UFPA. Ao lado, JB a frente dos trabalhos de desenho sobre o Chalé.

JE: – Elimina as adiposidades, as gordurinhas do desenho...

JB: – Pois é, fica a essência. Tem informações tecnológicas ali? Tem, aquelas paredes duplas, os elementos decorativos..., mas isso não é o essencial da estrutura...

JE: – Para o registro gráfico não... (para a apreensão da estrutura da forma).

Fig. 45 – JB, HB e alunos: Desenhos do Chalé de Ferro.

JB: – O que é vital nessa coisa, além da tecnologia construtiva do Chalé, o mais importante do registro gráfico é a essência. E a essência é que é a questão: porque, quando tu pensas em desenhar, quando tu tens alguma coisa pra desenhar, algum tipo de projeto, sei lá, tu tens que pensar na essência. Se não,

por exemplo, se tu pensas em criar uma cadeira, tu não podes pensar de imediato na forma final da cadeira sem pensar na essência dela, como ela começa, como funciona, até chegar à cadeira. Essa é a questão de **pensar pelo desenho**. As etapas que se formam na cabeça da gente, o desenho. Eu acho que, se a gente fizesse isso com as crianças no curso primário, essa alfabetização pelo desenho, que é a mesma coisa da música, da literatura, do teatro, essas coisas que devem fazer parte da educação de qualquer ser humano, nesse caso, em especial, do brasileiro, quando se chegasse à faculdade não haveria essa dificuldade.

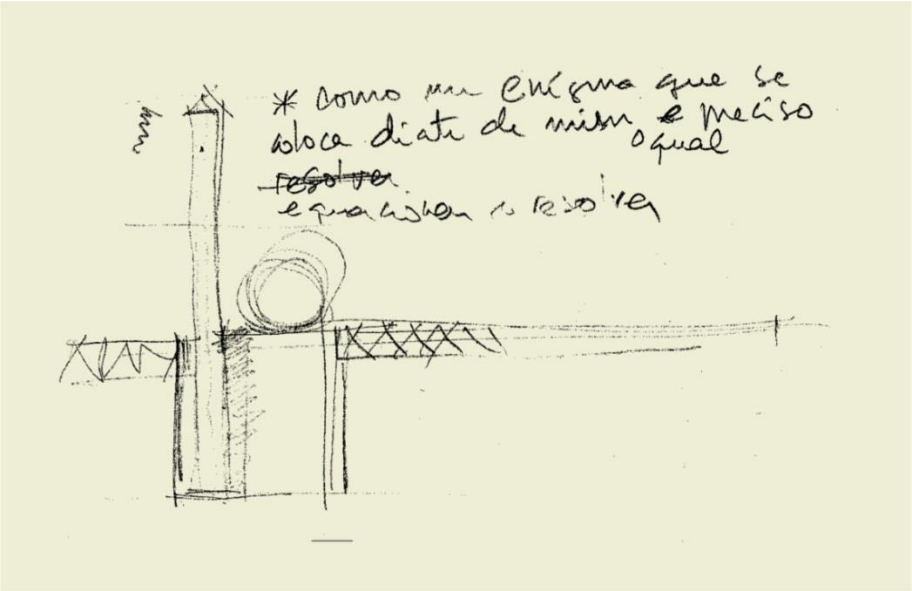


Fig. 46 – JB: *"Enigma"*. Desenho.

JB: – Tem um vídeo do La Rocque[33] no qual ele diz isso, mais ou menos assim: o problema é que quando o cara chega à faculdade, por causa dessa deficiência na própria formação, não do desenho, mas da pessoa, ele não sabe como se pega num lápis, num pincel. Até o cara se acostumar, isso já dentro da faculdade, a pegar num lápis, já leva muito tempo. Vocês tem que sempre andar com um lápis, uma caneta pendurada aqui, e desenhar com uma mão ou com as duas mãos, que é a mesma coisa que tocar violão...

[33] Roberto de La Rocque Soares, arquiteto, artista plástico, ex-professor da FAU-UFPA, já falecido, e que dá nome ao LaFora. Vídeo *in*: http://www.youtube.com/watch?v=8f9JS1g1EXc

JE: – Cara, essa geração não sabe nem pegar na caneta. É só o auto-cad no computador, o *smartphone*,...

JB: – Essa é uma questão da educação. Como é que se pega um garfo, uma faca, um lápis, um pincel... é de educação, mesmo. Eu tenho vontade de investigar isso, de como o desenho foi abandonado na educação brasileira e hoje representa uma outra coisa...

JE: – Nós tínhamos desenho naquele tempo, (no antigo currículo, anterior à grande reforma educacional brasileira nos anos 1970), eu ainda fiz o antigo "ginásio" e nós tínhamos aula de desenho. Fui aluno do Mário Barata, reconhecidamente um grande professor de desenho...

JB: – Tínhamos também aula de canto orfeônico...

JE: – Sim, eu fui aluno do Adelermo Matos, lá no Augusto Meira...

JB: – Isso tudo faz parte da educação, da vida... Por isso é que, como fiz arquitetura, eu fico agoniado porque o laboratório lá (no Atelier da FAU), essa disciplina (Representação e Expressão) parece uma coisa que surgiu de uma forma meio estranha dentro do curso. E aí o aluno fica naquela de ter que cumprir o semestre... E esse problema se estende a outras instâncias, como eu percebo nas mostras de outras disciplinas do curso: tudo bem que ali a abordagem é de planejamento urbano, por exemplo, mas falta desenho! Porque o princípio, na essência do negócio, na concepção dela toda, falta desenho.

JE: – Não vou nem me deter na questão "Representação de Expressão" mas, por exemplo, os desenhos do Lúcio Costa, um primor de desenho de síntese da forma. Vê, por exemplo, o trabalho desses grandes nomes da arquitetura mundial, os tais de *"starchitects"*, como a Zaha Hadid, o Frank Gehry ou o Santiago Calatrava. Todos eles são enfáticos no uso da plástica do desenho...

JB: – O Calatrava faz uma obra e mostra uns duzentos desenhos sobre o projeto, e em aquarela, porque o sacana é bom nisso, é o que ele usa pra se expressar...

Em meia hora de prosa, JB expôs as questões centrais de sua concepção do ensino do desenho na arquitetura. Quer dizer, não apenas para o aprendiz de arquiteto e, sim, para a vida. Para *uma vida*. O desenho como plano de imanência. Na forma como, em um dia em sala de aula, observei o JB orientando um aluno que concluía apressadamente o seu desenho: – "'Tá bom, professor?". JB respondeu: "– Não! Faz mais uns dez sobre esse tema...". E depois emendou um discurso: "– Vocês precisam observar melhor as coisas, a casa, a cidade. Comecem pela de vocês. Desenhem aspectos, detalhes, que vocês gostem ou não. Desenhem a rua onde vocês moram. Depois desenhem o percurso da casa de vocês até aqui a universidade. Observem a cidade, desenhem a cidade. Ela está feia, degradada? Registrem o que agrada a vocês. Sobre o que desagrada, desenhem o que seria a intervenção de vocês.

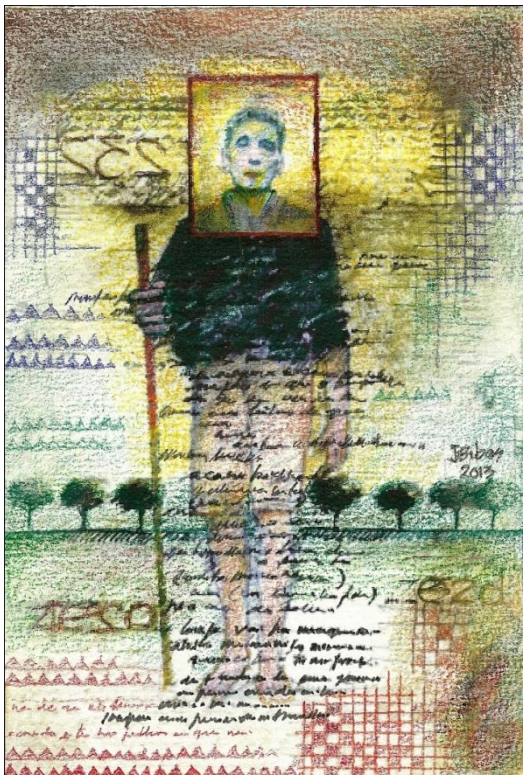


Fig. 47 – JB: *"Marahu"*, homenagem a Max Martins. Desenho a lápis de cor e grafite.

É este pensar a casa, a rua ou a cidade que significa pensar a vida por meio do desenho, como quer o JB. O que toma o desenho não apenas como representação do mundo, decalque, cópia. Mas como expressão mais subjetiva, como uma possibilidade de criação de novos mundos, criação de vida. O desenho como desígnio. O desenhador na qualidade de um fabulador que (d)escreve a cidade, como o explorador Marco Pólo descreve-a para o imperador Kublai Khan, e cria suas cidades invisíveis, numa espécie de cartografia do imaginário que encanta o mundo. Um desenho-escrita que ajude a nos redimir das (atro)cidades em que vivemos. Como na forma de um tributo que JB presta à Santa Maria de Belém do Grão-Pará:

> Porém essa velha e querida *caftina* de quase quatrocentos anos, que prostituiu suas ruas, as transformando em moedas de troca por tratamentos escusos, albergados na sobrevivência das transgressões, também tem, no meu coração, um lugar especial. Tem e terá meu carinho, afetuosa compreensão, pois sei que ainda pode proteger suas meninas de sanhas que ultrapassem, pelo menos, o senso comum dos vivos. Por isso, neste momento em que escrevo sobre ela, silenciosamente aqui do meu canto, olho pela janela e desejo muito anos de vida. (Fonte: http://fauufpa.org/2013/01/14/belem-essa-velha-caftina-por-jaime-bibas/).

JB finalize com uma recomendação aos jovens aprendizes de arquiteto: "Desenho é bom. Faz bem pra vista! Desenhem, desenhem...".

RMR – *The White Side of the Moon*

Pós-modernidade é tudo o que se tem quando a natureza se foi embora para sempre.
(FREDRIC JAMESON)

Fig. 48 – RMR: *"Sketchs"*. Caneta esferográfica sobre papel de caderno.

Ronaldo Moraes Rêgo, o Ronald, ou RMR, é um legítimo representante do bando de urubus que integram o LaFora, a despeito de pertencer a uma outra unidade acadêmica da UFPA, a Faculdade de Artes Visuais – FAV. De todo modo, RMR vem, desde sempre, cedido pela FAV, ministrando disciplinas para o curso de Arquitetura e Urbanismo mas, principalmente, participando ativamente de iniciativas de extensão do LaFora, especialmente nos fóruns *off*-campus deste bando.

Pergunto ao Ronald, então, o que resta ao pintor? A representação de um mundo perdido? Não, o mundo enquanto representação a modernidade liquidificou faz tempo... O que nos resta nestes tempos pós-tudo, póstumos, oh, habitantes do deserto do real, é apenas o auxílio luxuoso do simulacro aos caçadores de imagens-androides do não-ser.

> Não são o ser, uma vez que o ser para além da consciência por definição não pode se constituir como um objeto de consciência. As imagens pressupõem algo além da arte (o "não-eu" de Fichte) que a arte não pode representar, mas pode sinalizar negativamente pela própria incapacidade de representação. (FERREIRA, 2011, p. 247).

Pois, há muito, meu caro amigo Ronaldo Moraes Rêgo, o atelier do pintor já não se encontra mais lá no meio do mato, à beira de um regato e de um bosque em flor. Projeto em parceria com o saudoso Henrique Penna[34] e construído no sítio da família situado na Estrada do Mosqueiro, a cabana, refúgio idílico do Ronald, foi sitiada pela barbárie de nossa Idade Mídia e afugentou o pintor, um de nossos últimos românticos.

Fig. 49 – RMR: *"Idílio"* – vista da entrada do sítio, onde situava-se o antigo atelier do artista, na Estrada do Mosqueiro. Grafite sobre papel canson.

Hoje, o atelier, melhor dizendo estúdio, aloja-se num flat duplex situado nos altos do Umarizal, no coração do circuito treme-treme da *Bell-Hell-City*... De lá, por sobre as copas da densa floresta de concreto, aço e vidro, o artista mira suas velhas referências estéticas. Olha longe a linha do horizonte quebrada entre as torres da urbe e, a bordo de uma nave com uma trilha sonora espacial pinkfloydiana e jazzística, transporta-se, "viajando" *Miles and Miles*

[34] Arquiteto, artista plástico, ex-professor da FAU-UFPA.

away, para outro espaço-tempo. Sonha com as reminiscências de um quintal do tempo, chuvoso, na casa de praia de um Porto Arthur nostálgico, na bucólica e sonífera ilha, de onde ainda detém registros das folhas, sementes, líquens, fungos, humos e cogumelos exóticos que por lá, naqueles anos remotos, proliferavam sob um inverno amazônico eterno.

Fig. 50 – RMR: *"Do quintal do Porto Arthur".* Acrílica sobre papel reciclado.

Entre lapsos e relâmpagos de memória (do que conseguimos recuperar em nosso HD avariado, de arquitetura digital ainda rupestre, nosso *brain damage*, meu caro...), o que soçobra da ressaca, dos escombros da modernidade sobre nossos ombros, são apenas lascas, cascas, sobras, sombras, "vestígios de uma estranha civilização", diz o Chico.

Um oráculo já alertou que o que vemos, vivemos, são apenas imagens-simulacro de um mundo há muito destruído. Ronald e nosso amigo Harold vezenquando relatam suas experiências de abdução, entre viagens siderais e almas penadas, narrativas hilariantes, mas que funcionam como fontes revigorantes das energias utópicas de suas pinturas. Ocorre que, no caso de Ronald, ao retornar do *"White side of the moon"*, os resíduos de elementos da natureza oriundos da velha Gaia que o pintor porta de volta à Terra, ao

atravessarem o Cinturão de Van Allen, convertem-se em imagens digitais, as quais o pintor apropria em suas pinturas.

Fig. 51 – RMR: *"The white side of the Moon"*. Acrílica sobre papel reciclado.

Mestre do ofício do desenho, da pintura e da gravura, Ronald incorpora no atelier o alquimista das cores que é, atiçado por suas inúmeras referências, tanto pessoais como da pintura contemporânea, e elabora sóbrias e elegantes investigações cromáticas. Em suas expedições pictóricas o que mais o motiva, ele diz, "é que não sei o que vai dar" e, então, atira-se à surpresa, expresso na gestualidade do traço, no gosto táctil das propriedades matéricas da tinta e da tela, nos espasmos das cores que se consagram e no gozo, suculento, sexual, do ato criativo.

O que observamos em seus registros gráficos, um ensaio acústico com um refinado colorido jazzístico de delicadas sonoridades cromáticas. Nessa transposição do natural para o virtual gráfico-pictórico, entre nanquins, aquarelas, gravuras, acrílicas, óleos e objetos, eis que emerge a recriação do mundo operada pelas mãos do artista, a velha mãe natureza revigorada em manchas de uma memória desmanchada.

Curanderias do LaFora

Estes artistas-professores são dados a uns trabalhos de curadoria de mostras de artes plásticas. Em geral esses "bicos" extra-classe nunca são remunerados mas, como bons urubus do Ver-o-Peso, não importa. O que importa à urubuzada é estar no meio da sacanagem... Essas ações ocorrem como um desdobramento natural de suas artistagens-docentes, como exercícios de apreciação técnica, estética ou conceitual dos trabalhos dos colegas, ou mesmo, nada pra fazer, como pura aventura de voo livre de urubus numa tarde de chuva. Vezenquando acontece um "por fora", o que é raro, embora quando se trate de um artista amigo a moeda de troca se faz, geralmente, por conta de uma obra, um desenho ou uma tela, o que for. Outro dia, essa aventura se fez em torno da exposição de pinturas que o Paulo Andrade, o "Popó", ou PAndrade, ou PA, sobre cujos trabalhos os urubus se debruçaram numa animada experiência curatorial coletiva: *curandeiras*.

Fig. 52 – PA: *"Eu amo minhas netinhas, mas elas não querem saber do vovô..."*,
caneta output sobre papel, 2013.

With a little help from my friends

Curadoria da boa nem sempre é efetuada nos ateliês dos artistas. Muito menos nas oficinas da academia, ainda mais se esta for de "belas-artes". Boas curadorias são feitas na mesa do bar, numa confraria de amigos. Pois alguém já disse que crítica de arte por estas bandas é apenas uma ação entre amigos, ahah... Digo isto sem querer ferir a sensibilidade de muitos colegas curadores de verdade. Mas, neste caso do Paulo Andrade, só sei que foi assim...

Ao convite insistente do PA, fui levado a apreciar as obras que ele aprontava para uma exposição. Ao chegar em seu *apêlier* o artista não se encontrava para que conversássemos sobre sua produção mais recente, o que seria de praxe, aquela conversa fiada, papo-cabeça de artistas. Mas dei uma cartografada geral nos trabalhos, "passei o pano" nas telas. Confesso que, à primeira vista, não gostei do que vi. Nada havia me *afectado* de fato.

Fig. 53 – PA: *"Selo geométrico"*, acrílica sobre tela, 2014.

Em seguida, fui ao encontro do PA que já se encontrava lá, no bar, no *happy-hour* como havíamos combinado, junto com outros amigos artistas-professores, Haroldo Baleixe e Jaime Bibas, também curadores de última hora, convidados pelo PA. Amigo é pra essas coisas, então, já cheguei detonando:

– Popó, não vou escrever nada sobre aquilo! Queres discutir o quê com aqueles trabalhos? Forçaste a barra, tentando inventar uma droga de "conceito" tipo "Representações sociais sobre a evolução urbana de Belém"? Isso não é uma tese! Larga dessa história de fazer um discurso artístico-acadêmico, empolado, pseudo-contemporâneo, para tentar conceituar teu trabalho, e trata de pintar!...

– Não sei do que o Eiró tá falando, mas só sei que ele tem razão – apartou o JB, tirando sarro para esfriar os ânimos. Bom, em seguida, iniciou-se uma daquelas longas e inflamadas discussões de mesa de bar que atravessam a noite inteira. Resumindo: na saideira, HB propôs o seguinte:

– Paulo, leva todas tuas telas lá pra casa amanhã. A gente se reúne, eu chamo mais o Ronaldo Moraes Rêgo, apreciamos tua produção e, quem sabe, damos uma contribuição. Vamos "curar" os teus trabalhos e, a partir daí, segues em frente.

No dia seguinte, lá estava o Popó com todas as telas e tralhas às portas da Velha Cabana da Timbó, onde mora o ermitão e filósofo HB. Lá funciona uma espécie de campus avançado para os "trabalhos de pesquisa e extensão" do LaFora. Ora, melhor *refugium pictorum* impossível para o PA finalizar seus trabalhos. Desse modo, o bando de curadores manteve-se, ao longo de uma semana, acompanhando o processo de trabalho do PA, como se todos correspondessem à afirmação do Emmanuel Nassar[35], que diz: "A arte

[35] Arquiteto, artista plástico e ex-professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA.

contemporânea é uma ilha de edição. Estamos o tempo todo editando imagens". Assim, entre uma pincelada aqui e outra acolá, "editamos", ou "curamos", como queiram, o trabalho do PA: "queima mais esse teu verde que esse tom está de dar banho em bode!..." (alguém *apud* Gileno Chaves), "vai por aí...", mais um café, "hmmm, isso...", "dá uma espatulada nessa mancha...", uma cervejinha, "apaga essa citação do quadro, pretensiosa demais...".

JB, por sua vez, resolveu levar a coisa mais a sério e costurou uma apreciação, digamos, mais técnica e estética, numa carta[36] que enviou ao PA:

> Tua pintura, aparentemente simples em sua estrutura iterativa, não sofreu mudanças desde que tive pela primeira vez contato com a trajetória do *arquiteto-pintor* a qual rejeita, desde aí, etiquetas sejam elas de 'gênero', ou de 'estilo'. Queres ser visto, penso eu, como quem opera um sistema de trabalho muito próprio, regido por princípio rígido e este, além de lógico, é visivelmente centrado – hoje se diz 'focado' – no ***projeto*** enquanto ***processo*** - resquício, talvez, da (nossa) própria (de)formação em arquitetura. (BIBAS, 2014).

Fig. 54 – PA: *"De provas e expiações"*, acrílica sobre tela, 2014.

[36] "Para (além das) e por (detrás de) velas e barcos". Texto disponível em: http://fauufpa.org/2014/02/08/divulgacaoconvite-a-fau-140/

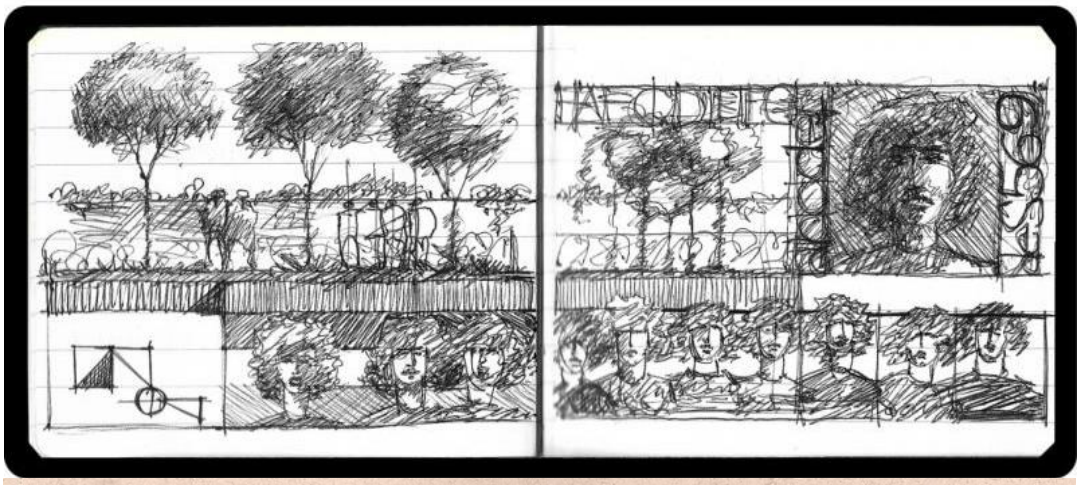
(Um breve aparte: quando se refere ao *projeto* enquanto *processo*, JB atribui esse aspecto à uma questão de (de)formação do curso de arquitetura, algo relacionado ao pendor para as artes plásticas, direção esta tomada por estes artistas-professores. Algo que muitos consideram um desvio errático na formação do arquiteto, mas o que, por sorte, significou uma derivação para além da arquitetura, na direção do fora, rumo a outras artistagens da vida. Entretanto, esta discussão sobre formação não está aqui em pauta...).

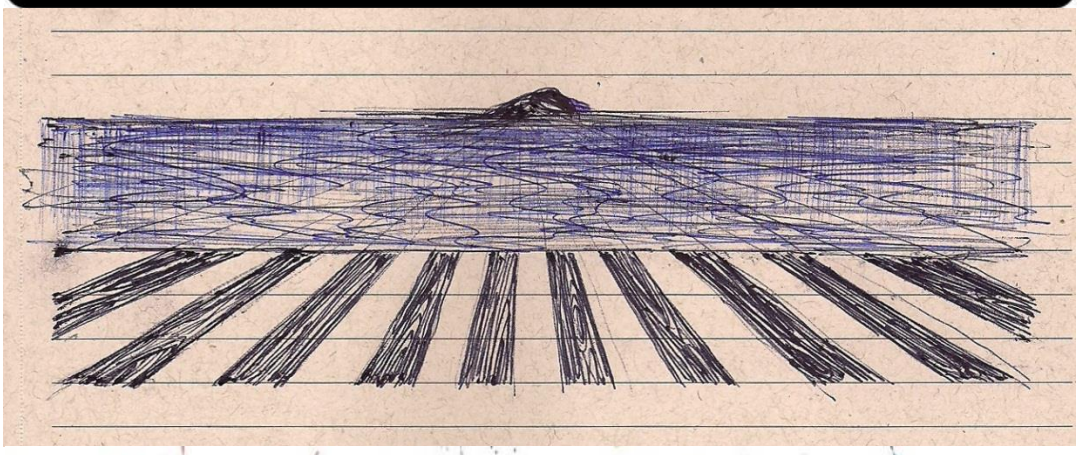
JB prossegue em sua análise:

> Cá está um pintor que ali se lança em direção ao *figurativo*, mas, acolá busca o *conceitual*. [...]. A forma parece nascer como decorrência da maneira pela qual a cor se distribui na tela, em organizações espaciais de marcante grafismo em fragmentos e signos de formalismo arquétipo. A descrição e constantes citações parecem caminho decisivo do ato da criação, ou parte da tua aventura pessoal. Perceber isso é fundamental, no meu modo de ver. Essa estrutura é que te põe no andor da unicidade artística, da arte/composição; arte/expressão; arte/emoção contemplativa, ou seja lá o que isso signifique... E acho bom parar por aqui pra tomar uma gelada! (ibid).

Enfim, altos papos-cabeça de artista, todo mundo metendo a mão na massa e o bedelho nas telas do PA, mas, claro, entre tantas "provas e expiações" sobre seu trabalho, apenas o PAndrade se arrisca a assinar as obras! E assim foi feita a curadoria, *with a little help from my friends*. O resto é arte contemporânea...

Vai pra tese!





IV

POST-SCRIPICTURE – DE BUBUIA...

P o s t – S c r i p i c t u r e

> *Ao menos o horizonte se abre livre outra vez, mesmo concordando que não seja brilhante, pelo menos nosso navios podem zarpar de novo (...). O mar, nosso mar se abre mais uma vez diante de nós; talvez nunca tenha existido um mar aberto assim...* [NIETZSCHE, *in "A Gaia Ciência"*].

Alta madrugada, no limiar do sonho, uns espíritos intercessores da escrita me acossam, me acordam... Sussurram uma *"psicografia construída"*? De repente, uma pancada de chuva espanca a escotilha entreaberta da cabine, sacode as persianas e lança um esguicho ao interior de minha nau, que me banha e me expulsa da rede. Ah, minha rede, nave da preguiça... Hora da escrita. Apanho meu moleskine-diário-de-bordo no "moleque-mudo" e anoto, ainda no escuro...

Por uma fenda, entre a vista, *lá fora*
onde as formas se tornam indizíveis e as palavras invisíveis...

Cartografemas, escritura errante, riscos, rasuras (escritura é rasura!). O temporal lá fora lançou minha nave-escritura à deriva. Navegamos no mar de um desenho-escrita sem fim, posto que provisório, à mercê das linhas de fuga de um mapa imaginário. Notas do arquitexto de um cartógrafo com sua escrileitura estilo voo-de-urubu-anunciando-a-chuva, que, em sua vã *urubuservação*, aspira desenhar o mundo, mas finda por desenhar apenas o próprio rosto, segundo Borges.

> Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, percebe que este paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (JORGE LUIS BORGES).

Figs. 55 e 56 – JE: *"Paisagens da Solidão: O pintor sob um turbulento céu escarlate. Não indiferente a isso, ele sorri. Está feliz..."*. Caneta hidrográfica sobre papel / Óleo e acrílica sobre tela.

Nos finalmentes desta escrita-aventura, recorro ao inferno dos mares e bares à procura da escrita perfeita, aquela que não há, que sempre escorre e escapa. Vem o Max e, ao pé do ouvido, me dá a *escrita*:

> *Num bar abaixo do Equador às cinco da manhã escrevo*
> *meu último poema* *Arrisco-o*
> *ao azar do sangue sobre a mesa mapa*
> *Gravo-o*
> .....
> *quando vieram uns anjos de gravata e me disseram:*
> *Fora!*
> (MAX MARTINS, fragmento de *"Num bar"*).

Ora... *LaFora* é somente um mundo de imagens-simulacro, um mundo sem imagens que cansaram de representar, de significar alguma coisa. E somos nós, urubus do *LaFora*, apenas almas penadas, perdidas, nadando em um aquário, ano após ano. E lá estamos nós diante dessas imagens que rolam superpostas diante de nossos olhos incrédulos...

> ...Unidos em nossa solidão, vendo as mesmas imagens separadamente, mas juntos por todos esses anos. Falamos incessantemente sobre elas, já que não temos mais nada sobre o que falar. O vidente concebeu uma teoria sobre a origem das imagens. Diz

> que são os remanescentes de um mundo há muito destruído, os únicos sobreviventes desse mundo arruinado, e que nós somos seus únicos discípulos. (DAVID LEVI STRAUSS, *in "Entre os olhos, o deserto"*, de MIGUEL RIO BRANCO. 2001).

Diante de tantas imagens, nossos urubus são *nowhere men* desenhando *nowhere lands*. Riscam na solidão de suas pranchetas e mesas de bar seus palimpsestos de utopias, na tentativa de criar narrativas sobre as imagens que nos restam. Pois o mundo, nestes tempos, será mesmo uma *sociedade sem relato* como quer Canclini? Bem,... *Eu só quero pintar um quadro...*, pois...

"I have nothing to say, but I'm saying. And that's poetry!"[37] (e.e.cummings).

Por que esses urubus são uma espécie em extinção! Todos já somam mais de vinte e cinco anos de atuação na docência. A aposentadoria bate à porta... Não que eles tenham intenção de vestir o pijama. Nenhum deles. Para o bem e para o mal, artista não bate ponto. Como bons urubus, querem estar naquela sacanagem dos veropas da vida, pois a universidade é um pequeno ver-o-peso, um ver-o-pesinho. Mas é certo que estão mais pra lá do que pra cá. E, não porque sejam insubstituíveis, mas percebemos, nem nas melhores cabeças de nossos discentes, mesmo dentre aqueles que revelam uma paixão pelo desenho, uma disposição para a carreira docente. E mesmo aqueles que curtem "essa cachaça", evidentemente, não desenvolveram uma formação, uma percepção, à maneira como aquela que nos forjou nos primeiros tempos da Escola de Arquitetura. Ah, sem saudosismos baratos ("ah, porque naquele tempo..."), não, nada disso. Os tempos são outros, é óbvio, e reside sempre a esperança que o melhor está por vir. Cabeças frescas, dotadas de um HD muito

[37] *"Eu não tenho nada a dizer, mas estou dizendo. E isto é poesia!"*

mais potente (ou se não, um HD externo resolve, ahah, os ciborgues já estão aí!) virão mais à frente. Mas, o fato é que estes urubus, parodiando Lulu Santos, "são os últimos românticos dos litorais desse continente amazônico". Eis, portanto, uma diminuta fração, como tributo, do que esta escritura insiste representar.

Pausa para um café e, então, numa revista leio uma entrevista com o Chico Sá falando sobre como ele define seu trabalho, seu estilo:

> Eu sou um vagabundo. Um cronista mundano que normalmente não é tratado na literatura. Com uma temática mais rasteira, mais boêmia, mais vira-lata, com personagens do cotidiano. Não me preocupo em ser solene com a literatura... essa falta de solenidade – sem a aura da Academia Brasileira de Letras – cativa, pois o que afasta muitos leitores, considerando a derrota de nosso sistema de educação, é a própria solenidade do escritor. (Entrevista concedida à escritora LEILA LOUREIRO, REVISTA LEAL MOREIRA, 2013, p. 62).

Em sintonia, eis um depoimento que combina com esta escritura, uma escrita vagabunda, artista... De qualquer forma, esta empreitada termina por desenhar um projeto de extensão e pesquisa para as ações futuras do LaFora. O nome já teríamos: *"Papo de Arquiteto, Papo de Boteco"*. Uma proposta em dar continuidade aos trabalhos iniciados nesta narratese, nos rastros de uma experiência de escrita que, nestas linhas, representa apenas uma rasura. Chamar para a conversa, urubuzar, que é um *estilo* de cartografar, traçar linhas de fuga que levem ao infinito do boteco em que escreviverlemos. Algo que no dia a dia já efetuamos. Um desenho-escrita vagabundo das coisas que se passam por aqui de vez em quando...

De bubuia...

Pois uma escritura nunca se encerra, muito menos esta escrita penada, pois de pena e pedra, que se diz uma *escritese*. "Oh, trabalhar-se, não se concluir nunca", nos conforta Gullar. A escrita, a duras penas, apenas flui a cada leitura, uma rasura, um dedo de prosa a mais, um passo a menos. Abstrações, aliterações, elipses, oclusões, achados e tropeços. Um eterno devir. Assim se escreve: vida! Pois a vida é esse escreviver errante. Um texto que se banha no rio de Heráclito nunca mais o mesmo texto, pois já não somos mais o homem que o escrevera há pouco, nem o rio é mais o mesmo, como acrescentou Borges.

Por isso, assimilo com naturalidade a desconfiança do Cavaleiro Jadson, sobre aquele que se auto-grapha: o sujeito nunca se dá conta; no que está "se achando", vai se perdendo nas invenções de si (e dos outros). No entanto, as ficções deste artista-professor acabam por evocar a oração do velho Miller, do homem que "cessa de se debater com a realidade e anda de passo trocado com a manada, que cria um mundo impossível, a partir de uma linguagem incompreensível, uma mentira que encanta e escraviza os homens". Nas agruras desta tese, aproprio como uma forma de redenção face às barbaridades cometidas nesta aventura de escrita, as palavras de Roberto Bolaño, em *"As agruras do verdadeiro tira"*, no qual nos conta as desventuras de um professor em seu exílio errante e que havia ensinado a seus alunos um poema para que estes "o recitassem nos momentos mais oportunos: funerais, bodas, solidões..."

> *Que toda* tese *é um labirinto e um deserto.*
> *Que todo sistema de escrita é uma traição.*
> *Que a poesia verdadeira vive entre o abismo e a desdita.*
> *Que o principal ensinamento da literatura é a coragem.*
> *Que não é mais cômodo ler do que escrever.*
> *Que lendo aprende-se a duvidar e a recordar.*
> *E que a memória é o amor.*
> (BOLAÑO, 2012, pp. 144-145).

A essa altura, tudo vai desaguar debaixo desse temporal que desde a origem dos tempos cai sobre Santa Macondo de Belém do Grão-Pará. 98% de umidade relativa do ar deixa tudo submerso em água... Somos escafandristas, "exploradores dos abismos" desta cidade subaquática. E esses desenhos-escrita, encharcados de chuva e manchados de matizes autobiográficos, irão se desmanchar, diluir suas tintas e tantas verdades e mentiras. Penso, então, que uma tese nasce de um vazio, por que

> escrever, certamente, é preencher esse vazio. No livro que terminei ontem, todos os personagens acabam sendo exploradores do abismo. Perscrutam o nada e não param até dar com um de seus possíveis conteúdos, pois decerto não gostariam de ser confundidos com niilistas. Todos eles adotaram, como atitude diante do mundo, encarar o vazio. E estão ligados, sem sombra de dúvida, a uma frase de Kafka: "Fora daqui, este é o meu objetivo". (VILA-MATAS, 2013, p. 13).

Fig. 57 – JB: *"Em meio à feroz batalha, o Cavaleiro de Jorge percebe que, às vezes, é melhor palitar os dentes do dragão do que enfrentá-lo"*. Caneta output sobre um guardanapo de bar. (Dedicado a mim, este desenho se desmanchou – ou aquarelou – durante uma tempestade logo após um incêndio em meu atelier).

Mas, afinal, onde foi mesmo que atraquei minha nau? Na terceira margem de um mar? Se é que a ancorei em algum lugar... Quiçá ao largo de alguma ilha de minhas cartografias de lugares imaginários. Terá sido n'*A Ilha do*

dia anterior, de Umberto Eco, à deriva nos Mares do Sul a lidar com fantasmas de mim mesmo? Ou n'*A Ilha desconhecida*, de José Saramago? Uma ilha que se forma com o ajuntamento de textos e imagens de origens diversas que vão se aglutinando (como este texto) com o desejo de partir para algum lugar e que, pouco a pouco, vão conformando a tal *Ilha* chamada *"Escritura"*... Ou naquele arquipélago das *Ilhas Desertas* de Deleuze, Pellejero, Gauguin e outros tantos escritores-pintores de paraísos perdidos? Ou talvez, meu pô-pô-pô estaria fundeado, logo ali, na Ilha do Mosqueiro. Na Praia do Paraíso ou na Praia do Marahu? Foi lá, numa maré alta de final de tarde, que recolhi uma garrafa náufraga contendo fragmentos de textos dispersos de diversos autores, os quais acabei roubando, rasurando-os de maresia e álcool, para remendá-los em seguida, colando-os a sangue em outros textos e imagens de minha autoria e, em seguida, arrematá-los na forma de uma dissertação de mestrado, sob o artificioso título de *Cartografemas*, para, finalmente, engarrafá-los, lacrá-los e devolvê-los às ondas do rio-mar...

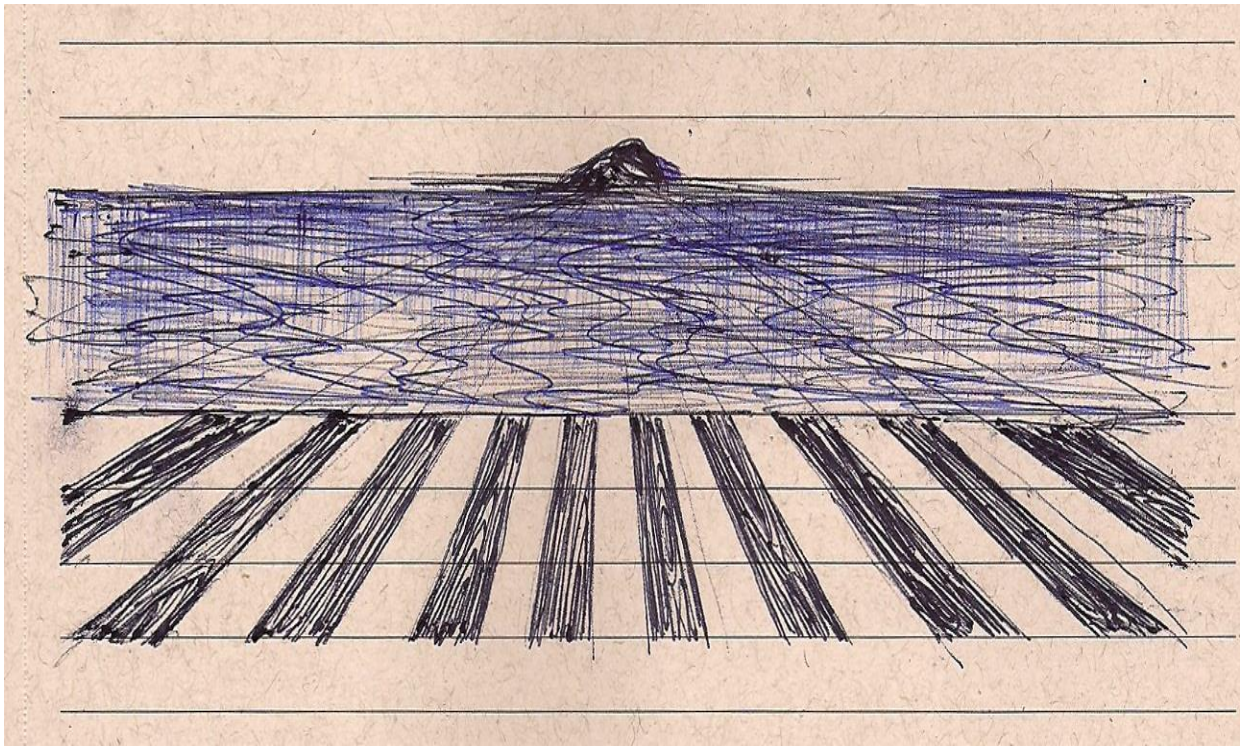


Fig. 58 – JE: *"A Ilha – Se joga! Tchibum!"*. Caneta sobre papel de caderno.

Haverão de reclamar: "Mas esse texto está uma água!". Sei, mas "somos nós essa vã escrita...", uma escrita que teima em se grafar na água, *escritela* de *uma vida*, como a aquarela de Toquinho "que um dia, enfim, descolorirá", imersa numa posta-restante, póstuma, *post-scripicture*. "Todos esses fragmentos ficarão perdidos no tempo... Como lágrimas na chuva... Time do die...", murmura o androide na cena final de *"Blade Runner"*.

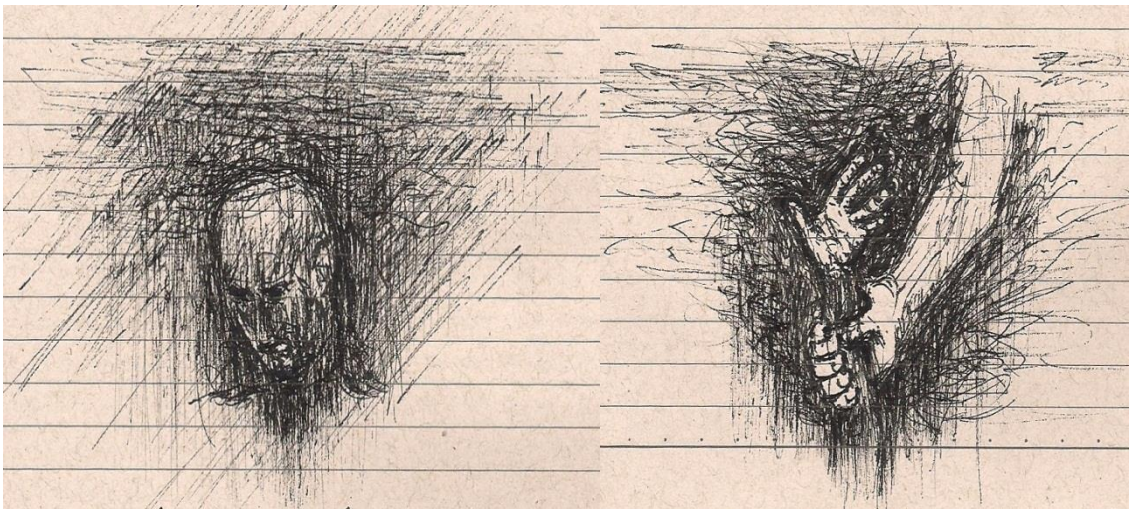


Fig. 59 – JE: *"A chuva ácida cai sobre o androide de Blade Runner"*. Caneta sobre papel de caderno.

Pois, diante dos escombros da cidade, o que cabe a este escrevinhador-desenhador, aos cartógrafos do caos, aos exploradores de abismos, aos escafandristas de abissais, é catar os fragmentos dos tais caquinhos, exumá-los do esquecimento, poli-los, restaurá-los. Como recomenda Calvino (1998, p. 150), "tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço...", mesmo que o que reste sejam apenas ruínas submersas. Afinal, "o destino da palavra é tornar-se água", na sentença final de Virginia Woolf. Como um *post-scriptum* a dissolver-se na *desescrita* de Max:

Quem nos olha é só uma praia
quem nos ouve é só uma praia
quem nos é é só uma praia

e a praia é um só ver desvendo, verso deserto
o desouvido deus-ouvir o som negado

E somos só esta vã escrita
nosso riso-risco contra um espelho, praia
que nos inverte e desescreve
dissolVENDO-NOS.

(MAX MARTINS, *"Escrita"*).

Mas, entre as manchas turvas deste desenho-escrita que aos poucos se desmancha, vislumbra-se, ao fundo, uma luz *a la* Turner insinuando-se no horizonte longínquo que se abre para além desta *Ilha Deserta*.

"– Here comes the sun!", grita o marinheiro George. *"– It was a long cold lonely winter…"*, ele canta.

Os velhos urubus batem suas asas encharcadas, abraçando o sol que se anuncia... Talvez, logo mais, nossos navios possam partir novamente...

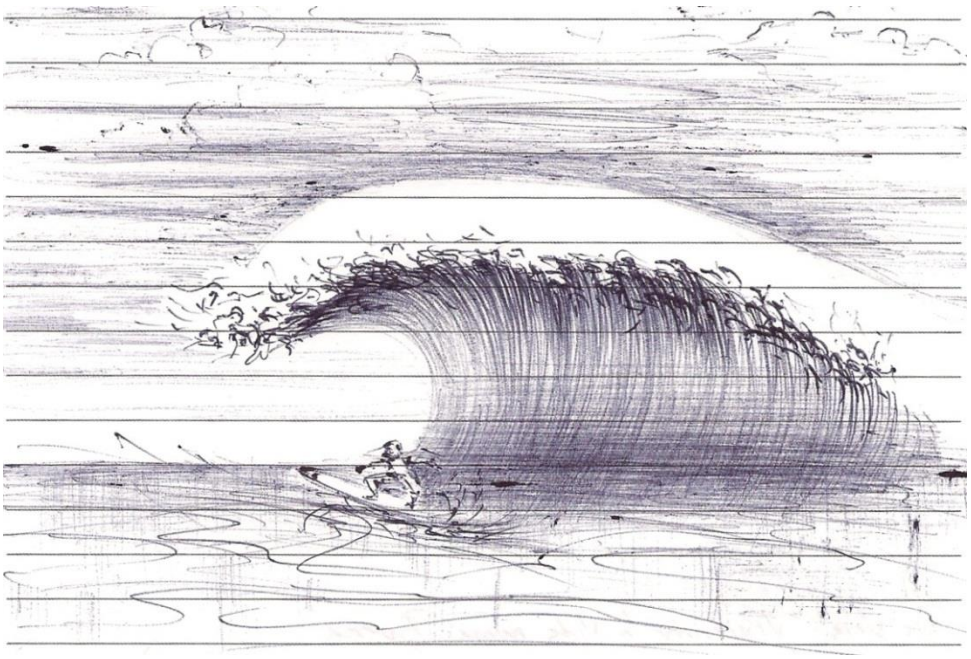


Fig. 60 – JE: *"Freewheelin' Pipeline"*. Caneta esferográfica sobre papel de caderno.

REFERÊNCIAS

Que livros você levaria para uma ilha deserta?

AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia. *Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo*. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 61, n. 1, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Do Desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AQUINO, Julio Groppa e CORAZZA, Sandra Mara (orgs.). *Abecedário: Educação da diferença.* Campinas: Papirus, 2009.

AUGUSTO, Fernando. *Diário de Passagem*. Londrina: UEL, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001.

BARROS, Laura Pozzana de e KASTRUP, Virgínia. *Cartografar é acompanhar processos*. *In*: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da, (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: Sulina, 2009.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Belém da Saudade: a memória da Belém do início do século XX em cartões postais. Belém: Secult, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMPOS NETO, Cândido e SARQUIS, Giovanni. *A arquitetura como expressão da modernidade em Belém entre 1930 e 1964*. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 29-51, 2003.

CARVALHO, Age de. *Arquitetura dos Ossos*. Belém: Falângola, 1980.

CORAZZA. *Introdução ao Método Biografemático.* Porto Alegre. 2009. Artigo, 20p. (Texto dig. PDF).

_____. *Discurso do método biografemático*. In: IV Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica. 2010. São Paulo-SP. *Anais Eletrônicos*... São Paulo: FEUSP: Biograph, 2010. 15 p. 1. CD-Rom.

CORAZZA, Sandra, TADEU, Tomaz e ZORDAN, Paola. *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *A Imanência: Uma Vida*. Porto Alegre: Educação e Realidade, 2002.

_____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.* São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2005.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Clair. *Diálogos.* São Paulo: Escuta, 1998.

DERDYK, Edith (org.). *Desenho Design Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

_____. *Leonardo da Vinci: fábulas, alegorias, adivinhações*. São Paulo: Edições SM, 2010.

_____. *Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador.* São Paulo: Escuta, 2001.

DERENJI, Jussara. *Modernismo na Amazônia – Belém do Pará 1950-1970. In* http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/838.

EIRÓ, Jorge. *Cartografemas: Fragmentos autobiográficos de um artista-professor*. Belém, Pará: PPGEDU/ICED/UFPA. Dissertação de Mestrado, maio 2009, 126 p. (Texto em pdf).

_____. *Escritura Exposta: palavra pintada / pintura falada*. Belém: Alves, 2006.

FERREIRA, José Bento Ferreira. *O que os olhos falam.* In: *Pintura Brasileira Século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

GONÇALVES, Jadson. *Biografemática e Formação: Fragmentos de Escrita de* Uma Vida. Belém, Pará: PPGEDU/ICED/UFPA. Tese de Doutorado, abril 2013, 127 p. (Texto em pdf).

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 2006.

LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto!* São Paulo: Cosac Naif, 1997.

LOUREIRO, João J. P. *Identidade Cultural na Amazônia*. Belém: Cejup, 1996.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MARTINS, Max. *Não para consolar: poemas reunidos*. Belém: Cejup, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELLEJERO, Eduardo. *Como se nasce numa ilha deserta?* Belém: Edições do Escriba/Sendas – Pontos e Fugas da Linguagem. Agosto de 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIO BRANCO, Miguel. *Entre os Olhos o Deserto*. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.* Porto Alegre: Sulina, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras*. Revista ARS, vol. 1. São Paulo: ECA-USP, 2003.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e Companhia*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do Abismo*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.