**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

JOSIAS PADILHA

**FUGAS DE LINHA:
A AGONÍSTICA LINHA-FIGURA DA AMBIGUIDADE TRAÇO-MANCHA NO
GRAFISMO DE CABRAL**

São Paulo
2018

JOSIAS PADILHA

FUGAS DE LINHA:
A AGONÍSTICA LINHA-FIGURA DA AMBIGUIDADE TRAÇO-MANCHA NO
GRAFISMO DE CABRAL

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de Concentração: Metodologia e
Epistemologia da Arte
Orientadora: Profa. Carmen S. G. Aranha.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

PADILHA, Josias

Fugas de linha : a agonística linha-figura da ambiguidade traço-mancha no grafismo de Cabral / Josias Padilha ; orientadora. Carmen Sylvia Guimarães Aranha. – 2018.

119 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Versão Original

1. Fenomenologia. 2. Estética lyotardiana. 3. Grafismo. 4. Linha. 5. Figura. 6. Desenho. I. Aranha, Carmen S. G. II. Título.

CDD _____

Nome: PADILHA, Josias

Título: Fugas de linha : a agonística linha-figura da ambiguidade traço-mancha no grafismo de Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: _____ / _____ / _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos meus pais (*in memoriam*),
especialmente à dona Serdilete, minha mãe, *com memória*:

na roça-de-moleque
eu não tinha escola nem nos faz de conta com meus irmãos
daí eu não tinha livro
nem de letra, nem de ilustração
não tinha mãe avançada do primário
nem pai adiantado no abecedário

na roça de moleque
eu tinha os raios dos olhos de minha mãe
de quando resolvia me contar as histórias dela menina
de quando insistia em me (para)mentar com as poucas letras que dispunha
de quando me municava de algarismos, me armava de tabuada
para “não fazer feio” quando, mesmo que tardia, a escola chegasse
se chegasse

hoje
na cidade-des-moleque

AGRADECIMENTOS

Ao Cabral, que, com as portas abertas do seu ateliê, não me acolheu apenas como pesquisador, mas também como aquele amigo de longas e intensas conversas, sempre salpicadas de versos, sem as quais esta pesquisa não teria sido realizada;

À Profa Carmen Aranha – amiga Carmecita, sinônimo de generosidade! –, habitada de perspicazes perguntas fez crescer as minhas leituras de Lyotard, mas quero agradecê-la, sobretudo, pela confiança que depositou em mim;

Ao Dudu, grande amigo e velho companheiro das Letras que aceitou entrar atenciosa e pacientemente na maranha do meu texto e garantir nele a necessária porção de legibilidade;

À Aninha e à Pri, pela leitura acuidosa e incentivadora;

À Carol, por me ajudar com o *abstract*;

Ao Di, que me socorreu em momento que não me entendia com as maravilhas da tecnologia, com tempo e o boicote do meu computador;

Ao pessoal mais que atencioso da secretaria do PGEHA – Jô, Neusa, Águida (enquanto presença aurática de quem já foi mas ficou) – e, especialmente, o Sr. Marquês (vulgo Paulo Marquês), grande amigo que me ajudou a montar e a emoldurar com os paratextos institucionais tudo o que compunha esta dissertação, tornando-a catalogável;

Ao *Antigamente era assim*, meu oásis de onde sempre saio revigorado para não perder as passadas no caminho vertiginoso do existir;

À Regina Machado, grande amiga e professora que, entre tantas coisas, insiste incansavelmente na tarefa crucial de me fazer acreditar em mim mesmo, especialmente nos meus momentos de maiores angústias;

Ao *Recordações purpurínicas*, espaço prova de que a amizade pode durar uma vida (ou vidas!) e sem perder a força vital do riso;

Ao amigo Evandro, por ter me aberto as portas do MAC USP, o que o torna meu cúmplice na existência desta pesquisa.

Aos viajantes e generosos amigos que tornaram possível a maior parte das minhas intenções bibliográficas que não contavam com acesso em língua portuguesa. Especialmente à Cleide – Mme. La Comtesse, pela sua visita à Flammarion do Centre Pompidou por mim e, à Chantal, grande amiga que, de Bordeaux à minha casa, registrou na alfândega uma pesada mala exclusiva aos meus opúsculos e calhamaços;

E a todos os generosos amigos da torcida para que esta pesquisa se realizasse e fosse defendida com os melhores augúrios.

o metro espelha
o animal

nada de lado igual

quem da cobra cobra
a exata bífida língua

vai ficar à míngua

Cabral

RESUMO

PADILHA, Josias. *Fugas de linha: a agonística linha-figura da ambiguidade traço-mancha no grafismo de Cabral*. 2018, 119. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2018.

No conjunto da vasta obra de Cabral, em seus quase 50 anos de ateliê, é incontornável o protagonismo da linha, não apenas sob o domínio mais evidente do desenho, mas também em sua pintura e até mesmo em sua escultura. A linha é dotada de uma complexidade extraordinária em suas criações. Buscando apresentar a relação tensiva que a linha desse artista estabelece com a figura, esta pesquisa demonstra, num recorte que perpassa desde grafismos mais recentes até desenhos dos anos de 1970, diversas estratégias encontradas pelo artista para a criação de novos modos de existência da linha, especialmente em sua coextensividade agonística com a figura. Para isso, a pesquisa mobiliza as noções lyotardianas de espaço da significação e espaço do sentido, em suas intersecções conflitivas entre o ler e o ver. Noções que se desdobram na busca de abordar o grafismo a partir do olho que toca (olhar háptico), ou seja, privilegiar o espaço plástico em seu compromisso com o inarticulado, no contraponto ao olho que olha (olhar que lê), como espaço privilegiado do processo de semantização, zona por excelência do discurso. Pode-se dizer que a intenção deste trabalho é a de se constituir como um salto da letra sobre a linha, num embate do qual o traçado de Cabral possa sair ainda mais fecundo de enigma.

Palavras-chave: Fenomenologia, estética lyotardiana, grafismo, linha, figura, desenho,

ABSTRACT

PADILHA, Josias. Flights of line: *the agonistic line-figure of the ambiguity trace-stain in Cabral's graphism*. 2018, 119. Dissertation (Master's degree in Aesthetics and History of Art) – Post-Graduation Program Interunits in Aesthetics and History of Art, University of São Paulo, 2018.

Along the vast work of Cabral, in his nearly 50 years of study, the protagonism of the line is undeniable, not only in the drawings as his most evident mastery, but also in his paintings and even sculptures. The line holds an extraordinary complexity in his creations. Aiming at presenting the tense relationship this artist establishes between the line and the figure, this research demonstrates, with a selection from the drawings of the 1970's until the most recent graphisms, several strategies used by the artist in the creation of new ways for the existence of the line, especially in its agonistic coextensivity with the figure. Therefore, this research mobilizes concepts as the Lyotardian spaces of significance and meaning, in their conflicting intersections between reading and seeing. Such concepts unfold the search for approaching the graphism through the eye that touches (haptic sight), i.e., privileging the plastic space in its commitment with the articulate, as opposite to the eye that sees (reading sight), as a privileged space in the process of semantization, field of discourse par excellence. The main purpose of this investigation is to take a leap from the letter to the line, in a conflict with which Cabral's tracing can be even more fruitful of enigma.

Key-words: phenomenology, Lyotardian aesthetics, graphism, line, figure, drawing

SUMÁRIO

Introdução	9
1. tateando	16
1.1.....	18
1.2.....	21
1.3.....	23
1.4.....	27
2. no rastro de um motivo.....	29
2.1.....	32
2.2.....	38
3. recuo de avanço	40
3.1.....	41
3.2.....	47
3.2.1	50
4. da incontornabilidade do material, esse intruso entre o instrumento e a matéria	54
4.1.....	56
5. eu mudo, logo sou: da constância do inconstante	63
5.1.....	64
5.2.....	67
Considerações finais	72
Referências	76
Anexo	84

Introdução

Cabral, à beira de seus 50 anos de ateliê e com uma produção intensa, que conta hoje com mais de 6.000 pinturas e por volta de 20.000 papéis, sempre esteve às voltas com a linha. Talvez por sua passagem pelo curso de arquitetura, espaço privilegiado dela, Cabral já tenha eleito, desde seus anos de FAU (1971 a 1973), o território de investigação que foi se perpetuando no decorrer desses longos anos de ateliê: a linha. No conjunto de sua obra, é incontornável o protagonismo da linha não apenas em seu domínio de uso mais evidente, o desenho, mas também em sua pintura e até mesmo na escultura.

Ao longo de sua intensa convivência com o potencial plástico da linha, esse elemento fundante do *graphein* passou a habitar seu grafismo de tal maneira envolvendo-se com a mancha e atrelando-se ao movimento, a ponto de não ser mais possível elaborar qualquer ideia consistente sobre um desses elementos sem que os outros estejam diretamente implicados.

É orientada por essa constatação que esta pesquisa indaga a linha de Cabral, ou seja: sabendo que, ao questionar a linha, a resposta poderá vir da mancha ou do movimento, ou, ainda, dos surdos ecos de um traçado em perpétua fuga – pois, cavalcando no fluxo, só poderá oferecer respostas vagas, vagantes argumentos assombrando o desejo de lógica de uma escrita que se quer acadêmica.

Para encarar o desafio de seguir os rastros de uma linha sempre evadindo-se de si mesma – “Ser um é cadeia/ Ser eu é não ser/ Viverei fugindo” (Fernando Pessoa) –, sem, porém, nunca perder-se de vista, este trabalho procurou se munir de ferramentas conceituais que permitissem uma aproximação que preservasse esse estado de fuga, que engendrasse não um discurso de enigma revelado, mas um discurso de enigma testemunhado. Foi no encaço dessa ambição que todo o texto

desta pesquisa produzido num primeiro momento foi abandonado. Era preciso fazer o caminho inverso na montanha de conceitos reunidos no *a priori* de teorias que não deixaram de ser úteis naquela ocasião. Era preciso se ater mais ao diálogo com o artista e com as obras do recorte a ser analisado – e sabendo que dialogar com obra de arte, mais do que emprestar orelhas aos olhos, é emprestar olhos às orelhas, ou, melhor ainda, emprestar mãos aos olhos. Enfim, o fato é que seria ao mesmo tempo de todos esses empréstimos que emergiria um novo processo de escrita.

Fiar-se nas obras significou, para esta pesquisa, confiar na potência de tão poucas obras inseridas num recorte que, não importa o tamanho que alcançasse, estaria intimidado diante de tão numerosos trabalhos acumulados ao longo de quase 50 anos de intensa produção. O recorte, como pode ser observado no anexo de imagens, reduzido ao grafismo, contou com alguns desenhos da década de 1970; a série *Entrecabeças*, de 2008; desenhos, litografias e monotipias, de 2009; diversos papéis esparsos entre 2010 e 2014, e, especialmente, cinco telas da produção mais recente (2017), entre as quais *AE*, que serviu de mote à argumentação dos capítulos.

A recorrência às imagens não obedece a nenhuma linearidade cronológica, já que o foco na busca de observar as metamorfoses da linha cabraliana em sua coextensividade agonística com a figura – delírios da ambiguidade traço-mancha – permitia a liberdade de ir e vir, ao bel-prazer do argumento, inclusive na recorrência frequente às mesmas imagens.

Desse ir e vir entre obras e dos pensamentos que vão emergindo dele, os capítulos ganharam formas particulares de acolher e apresentar os argumentos.

No capítulo 1 (*tateando*), com o compromisso de apresentar uma fundamentação teórica para a pesquisa, ao mesmo tempo com a preocupação de que isso aparecesse da maneira mais conectada possível com o objeto observado, tanto quanto com o tremor do comentador diante do incomensurável, o texto o coloca inclinado em sua referência dêitica perante esse enigma que é a obra, pois o pesquisador sabe que a presença sensível da obra sempre excederá infinitamente o sentido lisível de sua representação escrita. Essa escrevedura em primeira pessoa, ensaiando caminhos, roça a obra pelas bordas de conceitos rotos diante do frescor da qual tenta recuperar o seu vigor operacional. Diante dessa equivocidade ontológica entre o ver e o ler, Lyotard é solicitado neste primeiro capítulo – e, embora amplamente citado com textos

de sua estética libidinal, é com vistas ao que dela ainda é operacional em sua estética do sublime que o filósofo aparece. Em suma, discutindo a natureza das perdas e ganhos envolvida na intersecção curto-circuitante do *espaço da significação* com o *espaço do sentido*, o caminho aventado é o do elogio da mão que, através do olhar que toca, oferece uma alternativa à *estética oculocentrista*.

O capítulo 2 (*no rastro de um motivo*) lança a dimensão do recorte que será explorado na pesquisa. Assim, a argumentação, no rastro de uma invariante na figuração de Cabral, recua até a série *Logocaras*, de 1975, a partir da qual apresenta o tipo particular e irônico de comércio que o artista estabelece com a História da Arte.

O capítulo 3 (*recuo de avanço*) conduz a série *Entrecabeças* como uma espécie de ponto emblemático da relação do grafismo de Cabral com a figura. Um momento nodal para o avanço nos modos linha de existir figura ou nos modos figura de existir linha na pesquisa cabraliana da linha-figura. Observações que levam novamente aos anos 70, para serem discutidos, especialmente, dois desenhos farsescos, numa espécie de proscênio onde a linha contracena consigo mesma num jogo didático e jocoso, um abre-alas para modos que passarão a existir no traçado do artista.

No capítulo 4 (*da incontornabilidade do material, esse intruso entre o instrumento e a matéria*) as importantes contribuições oferecidas pelo próprio artista em seu diálogo com Bagolin e Kossovitch no livro *10 / 3 = 3 / Cabral* são consideradas para se pensar a relação material-instrumento-matéria. A partir do uso do rodo em obras mais recentes, duas ferramentas inventadas por Cabral – *barba de bode* e *isca de tubarão* – são solicitadas em suas performances geradoras da ambiguidade limite, em que a linha do artista pode ser gerada com a mancha.

A questão do movimento em sua perpétua presença na linha evasiva de Cabral atravessa todos os capítulos e ganha espaço próprio de reflexão no último, o capítulo 5 (*eu mudo, logo sou: da constância do inconstante*). Nele, tenta-se chegar à face primeira da linha, ao vazio primordial onde ela habita no ritmo de todas as coisas, em gênese permanente. Soleira para a sua dimensão ontológica evocada nas *Considerações finais* de uma pesquisa que procurou passar por cada uma das páginas seguintes sem perder de vista o combate dos dois dragões do conto que segue.

no tempo do pintor¹

No tempo em que o tempo tinha tempo para dar ao tempo o tempo de tecer o momento, numa efeméride de sua coroação, o imperador resolveu engrandecer ainda mais a sala do trono do palácio com o mais belo biombo jamais visto.

Convocou o pintor mais célebre do império que vivia numa gruta longínqua.

O artista dirigiu-se prontamente à corte e o imperador deu-lhe a conhecer o seu propósito: no biombo da sala do trono deviam figurar dois dragões, um azul e outro amarelo, que evocassem o poder do Império e a paz que tinha caracterizado o seu tempo de reinado. O pintor fez uma reverência e respondeu que pintaria dois dragões em seda preta, mas com uma condição: para o biombo ser tão belo como era vontade do imperador, precisava de um tecido, cujos fios fossem mais finos do que toda seda jamais vista.

— Vou retirar-me para a minha gruta — acrescentou o pintor — até que a seda seja tecida; assim terei tempo de me preparar para fazer a pintura dos dragões. — Em seguida, o pintor abandonou a corte e regressou à sua gruta, começando logo a trabalhar.

O imperador ordenou que comesçassem imediatamente a fabricar a mais fina das sedas que alguma vez se vira. Mas o fabrico foi muito mais difícil do que o imperador imaginara. Primeiro, foi preciso escolher meticulosamente os bichos-da-seda, porque os que até então tinham sido criados não podiam secretar uma seda assim tão fina como a que o pintor pedira.

Os bichos-da-seda, tão cuidadosamente escolhidos, exigiam uma alimentação particularmente delicada, e as folhas da amoreira com que eram alimentados deviam ser selecionadas com o máximo de cuidado. Apesar de todas as precauções, apenas alguns dos casulos sobreviveram.

Muito tempo decorreu até se conseguir um número suficiente de casulos para obter a quantidade de seda necessária para o biombo do imperador. Mas, naquele

¹ Conto tradicional asiático intitulado *Dragon bleu, dragon jaune* na versão francesa de Ré e Philippe Soupault (2006) de onde traduzi e me baseei para o reconto no espaço desta introdução.

momento, surgiu uma nova dificuldade: a seda era tão fina, que muito poucos tecelões se mostravam capazes de a tecer. Foi preciso apelar aos melhores artesãos do império.

Por fim, ultrapassou-se esta dificuldade e a seda destinada ao biombo acabou por ser tecida. Não havia memória de uma seda tão fina. O imperador ordenou que fosse integrada numa moldura de marfim.

Concluído o trabalho, o imperador enviou um mensageiro para avisar o pintor de que a seda estava tecida e de que deveria sem demora pintar os dragões. O pintor pediu ao mensageiro que dissesse ao imperador que ainda não tinha acabado de preparar o seu trabalho e pedia-lhe que esperasse. O imperador, que já tinha esperado muito tempo até ser tecida a seda, não escondeu a sua decepção, mas lá acabou por compreender que o pintor queria preparar uma obra-prima, e esperou. Contudo, sempre que passava diante do biombo, ficava impaciente.

Um dia, não aguentando mais, enviou um mensageiro para lembrar ao pintor a sua promessa. Este mandou dizer que, para aceder ao pedido do imperador, ainda não seria capaz de pintar dragões dignos do mais belo biombo algum dia visto. Precisava, dizia ele, continuar com a sua preparação e pediu um novo prazo.

O imperador, apesar da impaciência, não teve outro remédio senão esperar. Mas o tempo ia passando e o pintor não dava sinais de vida. E, sempre que o imperador passava diante do biombo inacabado, sentia crescer a sua irritação.

Um dia, no limite da paciência, enviou um mensageiro, ordenando-lhe que trouxesse o pintor à corte, por bem ou por mal. O pintor aceitou finalmente acompanhar o mensageiro. Quando chegou diante do imperador, disse-lhe que já se sentia em condições de pintar os dragões. O imperador manifestou a sua alegria.

O artista mandou que lhe trouxessem tinta amarela, tinta azul e dois grandes pincéis, e aproximou-se do biombo. De uma pincelada, fez um traço amarelo; depois, outra pincelada, e fez um traço azul.

Em seguida, pousou os pincéis e declarou que o trabalho estava concluído.

Mal soube da notícia, o imperador, feliz por pensar que o mais belo biombo alguma vez visto iria finalmente sagrar a sala do trono, precipitou-se para admirar a obra de tão célebre pintor.

Quando chegou diante do biombo, nem acreditava no que os seus olhos viam: apenas dois traços grossos, um azul e outro amarelo.

Convencido de que o pintor estava troçando dele, ficou furioso. Com toda a calma e um ar muito sério, o pintor disse que aqueles dois traços eram fruto de longos estudos levados a cabo durante anos e anos.

Fez uma reverência e quis retirar-se. Mas o imperador, fora de si e sempre convicto de que o pintor fizera uma brincadeira de mau gosto, que tinha estragado irremediavelmente a maravilhosa seda cujo fabrico levava tanto tempo e tinha exigido tanto cuidado, mandou prendê-lo.

O imperador estava de tal modo encolerizado, que não pregou o olho naquela noite. Na escuridão, os dois traços, o azul e o amarelo, passavam e voltavam a passar diante dos seus olhos. Quando fechava as pálpebras, iam e vinham e pareciam ganhar dimensão e se mover. Para seu grande espanto, aqueles dois traços transformavam-se em dragões em combate. Eram dragões rápidos e possantes. O que mais o surpreendeu, é que pareciam ter vida e se mover, eram leves e fortes ao mesmo tempo, e aquela força, aquele poder e aquela grandeza e leveza estavam concentradas ali naqueles dois traços que o pintor tinha inscrito na maravilhosa seda.

Depois de uma noite em claro e de ter admirado os dois dragões que o pintor traçara, o imperador decidiu ir descobrir o segredo do artista que tinha conseguido uma tal obra-prima. De madrugada, mandou selar o cavalo e, acompanhado pela sua guarda de honra, partiu em direção à gruta onde o pintor trabalhara muitos anos antes de pintar os dois dragões no biombo.

A tempestade dificultou-lhes o caminho; a neve, o vento e o nevoeiro obrigaram-nos a voltar atrás. Mesmo assim, o imperador ordenou que fizessem de novo o caminho. Ao fim de vários dias e noites de viagem, chegaram à gruta do pintor. Acenderam tochas. Ao entrar, o imperador viu dois dragões pintados nas paredes: um era azul e o outro amarelo. Estavam desenhados com a maior exatidão, distinguia-se cada escama, cada dente, e as narinas lançavam fogo. Cada pormenor era azul e amarelo. Por baixo da pintura estava uma data: a do dia em que o imperador tinha pedido ao pintor para começar a pintar o mais belo biombo alguma vez visto.

Ao lado desta pintura, uma outra, a de dois dragões, um azul e outro amarelo. Ao lado desta segunda pintura, uma terceira, depois uma quarta, uma quinta, uma sexta...

Todas as paredes da gruta estavam cobertas de pinturas que representavam dois dragões, um azul, outro amarelo. Todas as imagens estavam datadas, ano após ano. À luz das tochas, o imperador não conseguia despregar os olhos do trabalho árduo do pintor. As imagens sucediam-se às imagens, os rabiscos aos rabiscos.

Mês após mês, o pintor ia simplificando a pintura dos dois dragões, um azul e outro amarelo. Depois de uma longa sequência de trabalhos, o pintor traçara finalmente nas paredes da gruta os dois traços, um azul, outro amarelo, que pintara no biombo. Naquelas duas últimas imagens estava reservada toda a potência dos inúmeros dragões que o pintor desenhara durante muitos anos nas paredes da gruta.

O imperador reconheceu os dois dragões do biombo e deu-se conta de que as duas últimas imagens não podiam de modo nenhum comparar-se às que as precediam. Ao olhar para as pinturas, o imperador começou por ficar admirado, depois foi ficando cada vez mais alegre, até sentir, ao final, um imenso júbilo.

Depois de ter observado por uma última vez os dois traços azul e amarelo, deu ordem imediata de selar os cavalos, pois queria regressar ao palácio. Ansiava libertar o pintor para o honrar e lhe agradecer, porque este lhe tinha permitido sentir o poder da intensidade dos dois traços, um azul, outro amarelo, os dois dragões.

O pintor foi posto em liberdade e o imperador mandou colocar o biombo dos dois dragões na sala do trono.

1. tateando

(...) deixe-me na fulgurância da mão criadora que, numa poeira sublime, dá volume, volúpia, visibilidade, visão à acostumância do gesto, do sujeito e das coisas.

Pierre Pelletier²

Cá estou eu, diante de *AE* [fig.1], a obra de Cabral pinçada para dar início à tarefa de escrita em torno de um recorte a partir do seu trabalho gráfico. Para ser preciso, não estou diante da obra, mas diante de vários de seus registros em fotografia digital exibidos na tela do meu computador. Em breve, em outro tamanho e nuançadas diferenças próprias da reprodução e veiculação em outros suportes, terei um desses mesmos registros impresso na brochura desta dissertação como única caução referencial aos meus comentários a *AE*. Obviamente também possuo anotações registradas durante a observação da tela na parede alta do ateliê, bem como notas e áudios das conversas com o artista diante e sobre a obra. Muletas de memória do que vi e senti nos confrontos reais com a obra no ateliê. Momentos irreproduzíveis, senão pelos cacos resgatados nestes suportes ou nas reminiscências de parcas sensações que ecoam, involuntária ou voluntariamente, do e no corpo de outros momentos. Diante da presença-ausente da obra, caráter próprio a essas veiculações secundarizadas e conseqüentemente fragmentadas ou já transformadas da tela ou do papel pelo meio, o que ainda subsistiria de sua real presença nos interstícios do meu texto?

Para além da questão benjaminiana da aura ou da questão do diferendo³ que evidencia a resistência da pintura como opacidade absolutamente estrangeira ao funcionamento da linguagem verbal, o que estou querendo pontuar é que há ainda

² *La nouvelle modernité : pour le plaisir de la main créatrice*, p.48.

Todas as citações em português advindas de publicações em língua francesa são traduções minhas.

³ *différend* [diferendo]: “[...] estado instável e instantâneo da linguagem no qual alguma coisa que deve poder ser colocada em frase não o pode ser ainda. Esse estado comporta o silêncio, ou seja, uma frase negativa, mas que, enquanto tal, pode chamar também à frases, em princípio, possíveis.” (LYOTARD, 1983, p. 29).

elementos prosaicamente pragmáticos que nos acuam num irremediável cerco *ekphrásico*. Antes mesmo dos primeiros comentários endereçados à obra a partir dos meus diversos recursos de registro, ou seja, da sua presença ausente, sou levado à evidência do caráter fabulizador do discurso sobre arte no que concerne ao seu pretense referente, a obra. Crio a *minha* obra de Cabral, talvez tanto quanto Balzac⁴ criou as pinturas de Porbus e Frenhofer a partir de Poussin e Mabuse, ou ainda Zola⁵, com as pinturas criadas para Claude Lantier, personagem que teria sido inspirado em Cézanne. Não é por não estar no âmbito do que normalmente se considera ficção literária que eu estaria numa situação menos *ekphrásica* com os comentários que tecerei a propósito da obra de Cabral. Para lá do fato da *ekphrasis* ser vista também como sinonímia de uma crítica de arte especialmente ligada aos comentadores demasiado descritivos em seus discursos críticos, o que me chama a atenção na pertinência desse tropo para a prática da crítica de arte é sua honestidade quanto à natureza fabular do discurso diante das equivocidades próprias do embate do pictural com o verbal, da agonística “discurso/figura”. Diante dos golpes da minha pluma, o que sobreviverá do pincel de Cabral? Ao final, mesmo contornando as evidências da descrição, eu não restaria apenas com o meu “escudo de Aquiles”⁶?

E aqui posso recuperar a questão do diferendo que sinaliza a intraduzibilidade entre os espaços do sentido e os da significação, a equivocidade ontológica entre o ver e o ler. “O que é selvagem é a arte como silêncio”, escreve Lyotard (1985, p. 13), “pois, enfim, não se pinta para falar, mas para se calar” (LYOTARD, 1994, p. 86). Se o silêncio é uma especificidade fundante do visual, e mesmo do perceptivo, violá-lo com o discurso não seria uma forma de domesticação da arte? Mais que isso, o verbal como ferramenta, aqui acadêmica, na tentativa de ver ou fazer ver a obra de Cabral não estaria, a cada nova página, perdendo de vista o trabalho do artista, contribuindo apenas para a criação do meu próprio escudo de Aquiles?

⁴ A obra-prima ignorada.

⁵ L'oeuvre [A obra].

⁶ HOMERO. *Ilíada* (Canto XVIII, versos 478-608, p. 1.128-1.138). Com tais alusões não estou querendo entrar na vasta discussão própria da tradição do “*ut pictura, poesis*”, mas, até mesmo de maneira avessa à abordagem de certa forma conciliadora entre o ver e o ler dessa tradição, apenas sublinhar um *modus operandi* do verbal diante do pictural que, visto pelo tropo da *ekphrasis*, me permite problematizar a situação na qual me vejo lançado diante do meu próprio objeto de pesquisa.

1.1.

Volto a *AE* [fig.1], ou melhor, para o registro da obra na tela do meu computador. Percebo que a fotografia atribuiu um brilho nos pontos brancos, elemento ausente na tela suspensa na parede do ateliê. Ou seria um brilho realmente da tela, furtado aos meus olhos pela iluminação de quando lá estive? Continuo mirando o registro da obra. Quero alcançar o seu silêncio. Assim como o artista nunca encontra a tela branca antes de agir no suporte, precisando travar batalhas com os clichês para alcançá-la e assim criar, também me sinto em batalha com meu *cogito*, na tentativa de alcançar o meu olho e deixar que ele veja.

Um esforço quase sem fim é exigido para que o olho se deixe captar pela forma, se entregue à expressão da energia que ela detém. Há aqui um trabalho a fazer para manter à distância todos os pressupostos, as interpretações, os hábitos de leitura que contraímos com o uso predominante do discurso. [...] O esforço para fazer ver o visível está ameaçado no seu próprio êxito pela ilusão, se ousar dizer, de fazer compreender plasticamente, ou seja, de fazer ler (LYOTARD, 1985, p. 218).

Se ler é reconhecer, tanto quanto é ouvir e não ver, ainda não saí da leitura, pois apenas ouço o que o reconhecimento me diz sobre o suporte em suas dimensões e cor sem mistério exibida na extremidade inferior da tela, ouço o reconhecimento do preto e sua posição como um dos planos fazendo segundo fundo e ouço, sobretudo, as quatro figuras em branco do primeiro plano. Verticalizadas figuras em alto e bom som, porém, com alto nível de opacidade (começo a ver?) em suas formas evanescentes. Contudo, nessa agonística, se eu alcançar o silêncio, o olho, e voltar ao discurso na tentativa de desenvolver uma compreensão desse plástico, seria sentenciar o triunfo do ler sobre o ver alimentado pelo próprio êxito deste último. Em que tipo de imbricação aporética para a tentativa da presença da obra de Cabral no meu texto eu estaria envolvido?

A ubiquidade da frase é indubitável. Mesmo o silêncio é uma frase, uma frase-afeto, dirá Lyotard⁷. Afinal, a frase é imediatamente pressuposta, uma vez que duvidar

⁷ A frase-afeto se trata sempre de uma relação impossível e aparentemente necessária entre a forma e o informe, o discurso e o “outro do discurso e da inteligibilidade” – entre a frase articulada, de um lado, e, de outro, o silêncio, existe o sentimento ou tudo o que constitui “uma violação da ordem discursiva” (LYOTARD, 2000, p. 47).

que fraseamos já é frasear, calar-se é uma frase: “o silêncio do belo, do sentir, silêncio anterior à palavra, silêncio do seio, é impossível”. Não se trata de contornar ou atravessar para o outro lado do discurso. “Somente do interior do discurso, pode-se passar à e na figura” (LYOTARD, 1985, p. 13). Por consequência, o silêncio em obra de arte é um silêncio impuro: ele próprio um misto de figura e de *discurso*. A falha do discurso crítico, ao contrário do que se poderia pensar, não está ligada ao caráter inconveniente de sua disparidade ou de sua promiscuidade, pois a obra de arte também é impura, híbrida, é a própria hibridade. Consequentemente, o hiato entre esses dois espaços – o da significação e o do sentido –, não reside em suas impurezas, mas no fingimento de haver o que comungarem no espaço e o que intermediarem no tempo. A figura escapa ao discurso e não há transitoriedade em termos de continuidade. Ela não é mostrável pelo elemento verbal enquanto tal. Ela é irreduzivelmente da ordem do sensível e, portanto, refratária ao discurso. Não há espaço comum, nem tampouco tempo progressivamente graduado, pois se trata de estados cuja formação não é de troca nem de ultrapassagem.

Para ilustrar esse tipo de fissura abissal e ao mesmo tempo de imbricamento “discurso/figura”, Lyotard recorre à imagem do olho do furacão:

[...] podemos alcançar a figura sem deixar a linguagem porque é na linguagem que ela está alojada. Basta se deixar escorregar no poço do discurso para encontrar esse olho que ele comporta em seu centro. Olho do discurso no sentido, desta vez, de que no meio do ciclone reina um olho de calma. A figura está fora e dentro; é por isso que ela detém o segredo da co-naturalidade, mas também a revela como um embuste. A linguagem não é um meio homogêneo, ela é seccionante porque, quando frente a frente ao objeto, exterioriza o sensível, e seccionada porque interioriza o figural no articulado. O olho está dentro da palavra porque não há linguagem articulada sem a exteriorização de um “visível”, no seio do discurso, que é sua expressão (LYOTARD, 1985, p. 13).

Nessa imagem de Lyotard vejo uma importante chave para as minhas próprias descobertas no caminho a desbravar ou, mais ainda, asselvajar na direção da obra de Cabral:

Perseguindo essa dupla exterioridade, se pode, talvez, destacar o desafio que a linguagem porta ao visível, a orelha ao olho: mostrar que a extensão gestual que confere a profundidade ou a representação, bem longe de ser significável em palavras, se estende enquanto borda delas como o seu poder de designação tanto quanto o seu poder de

expressar, uma vez que ela as acompanha, sua sombra, tanto como seu fim, tanto como seu começo. Pois, para falar, não se pode estar imerso na linguagem; objeto absoluto, a língua não fala. O que fala é alguma coisa que deve estar fora da língua que, mesmo enquanto fala, não deve cessar de se manter fora dela. O silêncio é o contrário do discurso, ele é violência ao mesmo tempo que é beleza; mas ele é também a sua condição, já que está do lado das coisas sobre as quais há a falar e as quais deve expressar. Não há discurso sem essa opacidade a tentar desfazer e restituir, essa espessura inesgotável. O silêncio resulta do dilaceramento a partir do qual um discurso e seu objeto se colocam face a face e começa o trabalho de significar; ele resulta do dilaceramento incorporado à palavra, no qual o trabalho de expressar se efetua (LYOTARD, 1985, p. 14).

Assim, deixar transparecer o clamor do silêncio é evitar reduzi-lo a qualquer conjuntura determinada ou sistema de significação. E diante de tal gesto teórico, contrariado nele mesmo, ou seja, diante da impossibilidade de invocar o estado selvagem da arte – o silêncio –, sem traduzi-lo em um elemento que lhe é refratário, alérgico, a alternativa seria assumir a incerteza que me levará, talvez, não ao discurso teórico nem à obra de Cabral. Pois alcançar o olho selvagem não se resume a um vislumbre parentético no meio da produção discursiva, como sugeri na pergunta acima, tampouco a articular o inarticulado, mas, sobretudo, testemunhar o inarticulado, inarticular o articulado. Ou seja:

Assim como pintar consiste em despojar o visível das formas e das cores expostas para dar vista a e sobre o que não se vê, escrever, isto é, comentar, seria desfazer as frases de sua intenção de significar, de sua roupagem semântica, sintática, relacional, para deixar ressoar o timbre ininteligível e clandestino de um estertor que o comentário usual não pode mais que sufocar (LYOTARD, 2009, p. 108).

Vidência contra o voyeurismo da academia? Você só pode estar brincando! É bem verdade que, se quero garantir a obtenção do meu título de mestre, devo obedecer ao regime de frases institucionalizado para tal. Portanto é a partir daqui que Lyotard passará a ser solicitado com mais cautela e parcimônia. Contudo, para evitar a alcunha demasiado precisa de *voyeur* ou de produzir mais um texto condenado apenas a engrossar ainda mais o campo, já prolixo o bastante, da chamada estética oculocentrista, é melhor que o filósofo francês continue próximo o suficiente para pontuais diálogos.

1.2.

Novamente diante do registro de *AE* [fig. 1], lembro-me de que, no ateliê, o que de imediato me bateu aos olhos foram os vestígios da mão de Cabral, a sua presença nas anfractuosas ondulações, nas dobras, nas interrupções e acidentes na derrapagem do branco (des)governado, o desequilíbrio das desmembradas diagonais ameaçando pelas bases a imponentia vertical das quatro figuras que seguem indiferentes, sugadas na direção do fundo-sem-fundo da janela-muro-preto. Uma composição indiciante da dinâmica e do próprio gesto do artista, acusativa do instrumento, uma (ex)tensão da sua mão intrometendo o corpo. O corpo inteiro na mão silenciosamente criadora de Cabral.

Com rastros indiciais do embate do artista com a tela, essa obra, num salto metaléptico, apostrofa a mão de Cabral no plano extrapictórico, me permitindo, assim, deambular pelo espaço da designação na tentativa de munir-me do olhar livre de apriorismos. Esse olhar que toca, olhar que renuncia à autonomia do olho regido exclusivamente pelo paradigma da opticalidade. “A arte é ato”, observa Paul Valéry (1972, p. 73) ao eleger a mão como o veículo por excelência da criação. A mão, vetor primordial do conhecimento que abarca ou vem ao amparo de todos os outros sentidos. Nenhum outro *órgão* nos traduz e nos coloca no mundo de forma tão manifesta como as mãos, de cuja ponta dos dedos começa e acaba o espírito.

Como se aliam a mão e o complexo visual-motor do olho? *Olho-tato?* [...] quando digo Mão, é preciso pensar num sistema articulado – mas munido de “forças” e de revezamento – de independência e de dependência. Em suma, *sensibilidade e ato* reciprocamente ligados. É a definição da mão. Se pudéssemos descrever essa relação. (VALÉRY, 1972, p. 435)

O que me mostram as mãos de Cabral pelos seus deliberados vestígios de quase cinquenta anos de ateliê? Dessas quase cinco décadas de *nulla dies sine linea*⁸, o que poja e se despoja nessa inscrição no espaço-tempo-matéria de *AE*, nessa dança do branco sobre e no preto? Cabral, ao falar do movimento de sua mão

⁸ “Nenhum dia sem linha.” Frase de Plínio, o Ancião, a propósito de Apeles, que não passava um dia sem se exercitar na pintura. In *Histoire naturelle*, XXXV, p. 84.

no suporte, resume-o na seguinte declaração: “uma ação que arrasta uma composição de gestos”⁹. Uma multiplicidade de gestos numa só ação implicada na tenência da composição, mas não das figuras propriamente ditas que aparecem, multiformes, metamorfoseadas e metamorfoseantes nos senões dos próprios gestos. Fantasmas de meneios. Portanto, não é de se entender essa tenência da composição como um assentimento ao código e sim no âmbito genérico de um conjunto de elementos que constitui uma determinada ação – inclusive, e principalmente, aqueles que não aparecem, mas impõem presença.

O que estou querendo alcançar é uma expertise da mão-olho de Cabral. Uma man-obra processual que traduz um certo man-êthos, ou melhor, um man-éthos que nos levaria a perguntar sobre o conjunto de sua obra. Indagar pelos traços das acostumâncias dos seus gestos. Não a acostumância que aprisiona, mas aquela que pela exaustão da frequência torna-se capaz de liberar do traço a presença. O salto na singularidade. Procurar as acostumâncias não seria entrar no terreno perigoso da eleição ou determinação do que seria um método cabraliano? Para um artista tão avesso aos apriorismos, isso seria absolutamente perdê-lo de vista na tentativa de achá-lo. Contudo, haveria uma man-eira Cabraliana que, enquanto não prescritiva, sinalizaria apenas uma espécie de sistema flutuante, hábil na incorporação do momento e man-useio de achados. No entanto, se há mesmo algo que possa ser evocado como man-eira cabraliana e mesmo como construção de um pensamento que dela derivaria no âmbito do recorte a ser explorado, ele poderá emergir de forma mais precisa, não agora nestas páginas ainda preambulares, mas na medida em que eu for avançando nesta busca por compreender o que motiva a linha cabraliana, especialmente na sua eficácia em potencializar a instabilidade da figura. Tarefa que, evidentemente, exigirá uma cartografia das modalidades e comportamentos do seu traçado. O que procurarei realizar sem o reducionismo de premissas antecipadas, assim como evitando didatismos que possam me levar a abordar os complexos processos do artista apresentando os seus elementos, inclusive os conceituais, isolados entre si, ou seja, suspensos da intensa interação no seio da qual emerge o efeito de presença na obra.

⁹ Nota de conversas com o artista.

No entanto, a evidência indicial de um certo man-useio, como o que venho apontando em *AE*, já permite avançar com essa obra por diversas investigações, tanto do grafismo quanto da pintura de Cabral, especialmente em torno da promiscuidade traço-mancha que o artista sempre nutriu em suas inúmeras experimentações na busca da linha-figura ou do ser-linha – tensões que só encontrariam a sua consistência plástica no interior do anseio motriz perceptível em todos os trabalhos “mais resolvidos” de Cabral, ou seja, de um desejo embarcado no dinâmico *fluxo-floema* da vida em sua tradução plástica. Se todo artista é impulsionado por um problema enquanto desafio de pictorialização de elementos-questões que o angustia, não é preciso muito para se perceber esse engajamento plástico de Cabral com o movimento em sua própria dinâmica.

1.3.

O suporte, como numa palheta, recebe montículos lineares de emulsão acrílica. Em seguida, o impacto de um rodo de 61 cm de largura os arrasta numa dança em ondulações verticais. Desliza pesado sobre o fundo preto. Com o seu próprio peso intensificado pela mão habilmente errante do artista. Uma errância sabida de um sistema. Um sistema elástico que estica, que tensiona com seus próprios limites numa coreografia improvisada de gestos. Gestos longos que hesitam deixar o suporte, como se este estivesse imantado de gravitação. Força invisível agrilhoando uma mão ávida por liberdade. Em sua resistência ela sabe que não pode se render à estagnação. Devendo seguir, muitas vezes trêmula, até encontrar o salto que a levará para fora do suporte. Esse salto bumerangue conhece bem seu inexorável destino: o suporte. Eis o ritmo pautado por esses quatro vestígios desvanecentes. Cadência *a posteriori*, imprevisível no antes, incapturável no durante, mas que se insinua pelo rastro aos olhos seduzidos.

Em *AE*, para cada ação arrastando sua própria “composição de gestos”, percebe-se que mesmo o traço mais delicado resulta do peso da mão do artista, aqui intensificado pela natureza do instrumento utilizado. É da tensão desse peso que se enraíza até mesmo a carícia. Nessa obra, a carícia na mão de Cabral não aparece no sentido de uma leveza roçando o suporte, mas de forma quase sempre accidental reverberando inusitada de um toque na tela, como um golpe. Um golpe que

escorregou na massa aquosa encontrada na superfície, por vezes marcando-a como uma caneta que arranha – vide as linhas que se revelam incisão¹⁰ no fundo preto, sugerindo a branca nudez da superfície da tela, nudez já vulgarizada na extremidade inferior do quadro. Se o toque enquanto carícia incorpora o que toca em seu deslizar paciente, o toque enquanto golpe rejeita o que toca, desconfia de sua recepção e se retira antes que seu rastro se estabilize e ganhe contornos sujeitos à definição. Pois, em geral, é da carícia resultar em uma “espécie de deslizamento, uma sorte de *cobrimento* (Husserl fala de *Deckung*) sobre o fundo do puro fluxo temporal unificando os momentos presentes sucessivos numa só linha contínua e superfície homogênea em um presente incarnado” (PARRET, 2013, p. 7). Com o primado do golpe, Cabral burla essa possível plenitude da carícia, sua mão pode se deixar conduzir pelo deslizamento, evocando a carícia, mas impedindo que ela se instale enquanto tal. Fazendo, assim, de suas linhas ou de suas figuras um pseudocontinente, uma vez que instável ou identificado como pura contingência. Se o toque da mão que acaricia “dura uma eternidade, o toque-golpe ou o toque-choque, um piscar de olhos” (PARRET, 2013, p. 8).

Essa via *tatilista*, abordada no processo criador de Cabral, reverbera numa tentativa de encontrar um regime escópico menos ocolucentrista, quiçá anescópico, diante da obra de arte. “O que há de mais profundo no homem é a pele”, nos lembra Valéry (1960, p. 215-216). O sensível não pode ser reduzido a mero estímulo intelectual do qual se nutriria à distância o espírito ou o mundo das ideias para interpretá-lo e formulá-lo. “O corpo sabe de coisas que nós ignoramos”, conclui Jacques Dicol (2005, p. 189). O corpo, esse “estranho oráculo”, como o evocado nas próprias palavras de Cabral:

fala
a capa
o planisfério

a vida que na pele
funda
estranho oráculo
mudo¹¹

¹⁰ Linhas, cujas características descritas são difíceis de ser percebidas diante das limitações da reprodução presente nesta brochura.

¹¹ CABRAL, poema inédito.

A questão é de encontrar na opacidade da pele¹², no silêncio da mão, a “espessura inesgotável” que Lyotard menciona. O esforço quase sem fim, de que trata o filósofo francês, “para que o olho se deixe captar pela forma, se entregue à expressão da energia que ela detém” (LYOTARD, 1985, p. 218), seria, por esta abordagem, o de encontrar o olho que toca, ou seja, constranger o escópico pelo tátil, encontrar a mão do olho, “o sentido háptico da vista” (DELEUZE, 2002, p. 145-146).

Os meandros do regime escópico oculocentrista já foram tão explorados que restaram apenas as evidências dos seus limites. Buscar o olhar que toca é procurar uma alternativa, como observa Parret (2013, p. 2-4), ao olhar que olha (no sentido estrito) e mesmo ao olhar que vê. Se este último ambiciona o ver puro, um ver sem nenhuma interpretação, sem nenhum engajamento subjetivo, o penúltimo prospera opulento pelo poder hegemônico da hermenêutica, uma vez que se trata de um olhar tido como capacitado para a análise da semântica interna do objeto de arte. Leon Kossovitch alerta que é “impossível, ou quase, sair da jaula escópica”, que ele descreve didaticamente nos seguintes termos:

A escopia, como lugar ótimo de observação, é produzida com grade procedimental, previsão, provisão, supervisão. Constitui-se a grade como rede específica de pares opostos, gesto/suporte, figura/fundo, estilo/iconografia, desenho/cor, etc., e como rede genérica de pares, ativo/passivo, causa/efeito, regra/subjetividade, alma/corpo, etc. Combinando-se as duas redes, a grade, a um tempo, estende-se; as pulsões comprimem-se no olhar escópico. (BAGOLIN (Coord.), 2012, p. 87).

Diante de uma seleção específica da pintura de Cabral, essas observações de Kossovitch emergem de sua própria busca de alcançar a man-neira cabraliana de “desinvestir” a grade, sabendo do desafio que isso implica, tanto quanto dos riscos em cair em tentativas que conduziriam apenas de uma escopia a outra:

¹² É pertinente lembrar aqui que, do ponto de vista biológico, a pele, e consequentemente a mão com sua absurda concentração de captadores nervosos, é uma espécie de cérebro exterior. Pois, “Quando se considera a formação do homem, de fato, se vê que a pele e o sistema nervoso central provêm do mesmo tecido, a ectoderme, uma das três camadas primitivas que forma o embrião. Se a pele é assim a superfície externa do cérebro com seus captadores ligados à medula espinhal, ela está, portanto, diretamente ligada ao que há de mais profundo no ser humano. Ela permite, pelo toque, ativar respostas mentais. A cartografia do cérebro mostra que os estímulos das terminações nervosas na superfície da pele permitem a organização das conexões no sistema nervoso central e não o contrário. É graças às informações transmitidas pela pele que o cérebro escava o que há de mais profundo no homem: o pensamento.” (MATTÉI, 2011, p. 1-2).

Não se remove a grade modificando-se algum dos pares: a recusa, por exemplo, da pintura em que a alma pensativa administra o corpo executivo não é mais que mudança de registro. A abstração, em que convenção, diga-se, sintática determina a ação do corpo, pode ser substituída pelo Expressionismo, que recuse qualquer regra em nome do gesto; em tal proposta, nem o corpo é, enfim, liberado, nem a subjetividade, enfim, destampada: pulsionalmente, a escopia mantém-se, sendo outro o registro. Lembre-se o corpo expressionista dos anos 50, que se atira, angustiado, contra o suporte, passivo na inscrição; tal corpo é existencialmente subjetivado, mas seus grafos são horda, ordem. Quanto mais se angustia a alma, tanto mais se apassiva a superfície, dita de inscrição, como depositária de energias alheias, do corpo, da mesma alma. A oposição casual de ativo – corpo subjetivado como inscridor – e passivo – suporte como paciente da angústia – não é mais que manutenção da escopia, presentes os pares: modificados em seu sentido, instituem outra escopia, por exemplo, a expressionista-abstrata. (BAGOLIN (Coord.), 2012, p. 87).

O par olho/mão, em que o olho estaria a serviço da “alma pensativa”, administrando a mão enquanto corpo executivo, é escopia questionada pelo olho que toca. Não se trata de inverter a oposição ativo/passivo animando uma mão avessa às regras “em nome do gesto”, nem de ignorar o olho privilegiando o par mão/suporte em que este estaria relegado a um mero paciente das angústias do corpo vetorizadas pela mão ativa. O sentido háptico da vista, tal qual o concebo diante do trabalho de Cabral, desestabiliza as dicotomias, tensiona-as com revezes entre os pares tanto quanto com implicações de elementos que as desconfiguram, produzindo tricotomias e até policotomias tensivas, beirando o anescópico. Digo “beirando” porque há algo de intrinsecamente escópico no grafismo, pois a linha, dirá Guiffrey¹³ (LYOTARD, 2012c, p. 152), é “tagarela”. Basta um traço sobre um suporte para estarmos diante de um sistema de oposição superfície/linha, alto/baixo, direita/esquerda e tantos outros, como o do contraste preto sobre branco se estivermos falando de um traçado preto sobre superfície branca. Sabendo-se nessa “jaula”, cômico da insistência do código óptico, o olho de Cabral, que toca, funciona como um terceiro olho, pois, dotado de mão, servindo-se desse “estranho oráculo mudo”, será capaz de atravessar as “-tomias”, instabilizando, confundindo, fundindo, semeando opacidade como no olhar lateral, desfocalizado e periférico de que fala Lyotard¹⁴.

¹³ René Guiffrey em trecho de entrevista com Jean-François Lyotard.

¹⁴ “A diferença espacial é ainda mais paradoxal que o espaçamento que ‘dá’ a invisibilidade da outra face da coisa na articulação gestáltica. Ela é mais rudimentar também, pois é a distância incessível

Para além dos comentários citados acima, Kossovitch, no mesmo texto, recorre a termos-chave que, embora direcionados de modo específico a algumas pinturas, percutem de alguma forma em praticamente todos os trabalhos de Cabral: “aglutinação”, “flutuação”, “fluido”, “aparição”, “deriva” e, como desdobramento desse campo semântico, o “escorrer” da ideia tátil do *olhar que escorre* na composição. Esse olhar que escorre é a carícia fluida que brota e escapa escoando em fios-linhas-manchas pela tela golpeada por Cabral. A carícia descrita acima como derivada da mão que golpeia ganha novo caráter quando disponível ao escorrer, ou seja, entrega-se à liberdade de escoar pela deriva do tombo. Escorrer é cair, é saber-se a serviço da gravidade. E na tensão da mão flutuante de Cabral, com a força gravitacional que a tudo acomete, o ato no espaço-tempo-matéria verte o olhar que escorre – olhar que brota da tela maculada, expelindo fios-linhas-manchas-figuras na resposta para cada ação. No entanto, a direção incontornável desses resvalamentos do olhar que escorre só encontra espaço por onde cair porque a mão de Cabral padece verticalidades. Estaria aí a sua maior insubmissão à lei do “fio de chumbo” da qual fala Klee? Cabral evita a horizontalidade como alguém que sabe dos riscos de cair no estado de repouso ao se estender inteiro no traçado horizontal. Ou seja, dos riscos de expor toda a sua largura ao “fio de chumbo”, à força de inércia à qual está submetida grande parte da matéria terrestre. O grafismo de Cabral alça-se pelo suporte. Buscando cabeças, descarta pés. É linha sem âncora. Mesmo quando se enraíza, o faz na movência, na ação processual, na perpetuidade do movimento. A única determinância de Cabral.

1.4.

Olho para a tela, a do computador, essa que envelope e me re(a)presenta *AE* e vejo a **fig.1**. Pergunto-me se ela não apareceu até aqui como alvo indireto, servindo, por enquanto, apenas como ponto de apoio para se chegar ao olho que consegue ver

entre a periferia do campo visual e seu ponto focal. Esse espaçamento dá muito mais que o aqui e o alhures, ou que a frente e o verso, pois ele dá a descontinuidade qualitativa dos dois espaços em sua simultaneidade, o espaço curvo, crepuscular, evanescente, *lateral* do primeiro contato *periférico* com alguma coisa e o espaço estabilizado, constante, central da apreensão em zona foveal. A apreensão é uma captura, uma apreensão, uma tomada de posse, ela é da ordem da captura caçadora, operária, linguageira; o primeiro contato, a entrada de algo na borda do campo, eis aqui uma alteridade visual, um invisível do visível; e, no entanto, sem ser reduzido simplesmente ao verso do que é apreendido de frente para o centro. Esse *tato*, frágil, enviesamento, dá o acontecimento visual que está antes do próprio esboço.” (LYOTARD, 1985, p. 158, *itálico meu*).

para além do reconhecer, o olho explorador, herbívoro. Até agora, *AE* é um rebote no campo de alusões ao trabalho gráfico de um artista que pôde liberar a linha de si mesma sem perdê-la de vista. É neste movimento em ricochete que pretendo continuar tentando atingir outras obras, outras formas de dizê-las, de alcançá-las perdendo-as, de escrever desescrevendo; rebote da escrita, suspeita a rebater na testa do contemplador obstinado em alcançar no que diz algo do que vê.

Em uma de minhas visitas ao ateliê durante o trabalho de escrita, Cabral se despede acenando da porta com a frase “volte lá, tirar leite de pedra!”. Imediatamente lembrei-me de Lyotard diante do branco de Guiffrey, um “mono-acromático”. O filósofo sabe que não pode hesitar, especialmente quando consegue ver o quão ingrata é a tarefa de escrever sobre pintura, e se faz a seguinte pergunta: se é verdade que toda pintura é, de alguma forma, um ardil com semelhança visual e uma tergiversação aos espíritos, o comentador não seria um delator que vem trair a verdade escondida nessas mentiras pigmentadas? A resposta é sim, e acrescenta que essa desconfiança é acompanhada de uma comicidade, um riso de quem sabe que essa suspeita, ao mesmo tempo que necessária, é vã, pois não há nada a ser revelado, um nada alegre, bem distante do trágico, pois a ingratidão do comentário nessa tarefa de escrever sobre pintura não vem da vantagem do olho sobre a linguagem, mas do fato de que o discurso não faz mais que levar à desconfiança (LYOTARD¹⁵, 2012c, p. 124).

Desconfiança de escrita arenosa, nascendo e se refazendo sem cessar do e no embate com o seu outro, do qual, a partir do que é evocado neste pequeno poema em prosa, não seria exatamente leite o que se extrairia da pedra:

Um oceano golpeia a falésia. Ele se fere. Ele retorna. Os gritos do oceano, cóleras, abatimento. A falésia se deixa amolecer, inclinar. Sua cifra amorosa é a areia ao pé de um, na frente de outro. Ela se apaga. Mas, porque ela se refaz sempre. Por causa da sua diferença. Essa cifra amorosa, a areia, é essa própria diferença. Um e outro se queixam, meu doce amor, reclamarão sempre. De sua obstinação recíproca, respectiva. Queixam-se de traição. A queixa é a (está na) areia, com o resto.¹⁶

¹⁵ “Remarque sur l’ingratitude d’écrire sur la peinture”.

¹⁶ Poema em prosa de Lyotard citado por Dolorès Lyotard em seu posfácio a *Textes dispersés II: artistes contemporains* (LYOTARD, 2012c, p. 686).

2. no rastro de um motivo

O desenho é o tempo captado e perdido ao mesmo tempo. É o trabalho com o motivo que revela isso: essa fecundidade do fracasso que é a matéria pela qual são feitas as verdadeiras obras.

Pierre Watt ¹⁷

AE e *1/5* [figs. 1 e 1a] deixam evidente o quanto o grafismo mais recente de Cabral escapa à própria ideia de desenho¹⁸, quando muito, podendo ser visto como um quase-desenho. Pois as figuras se insinuam arredias pelos vestígios de uma mão que o artista chama de vazia – sem o cabresto de procedimentos, de apriorismos, ou seja, do olho. E se, ainda assim, certa eloquência é observável nesses rastros é porque na travessia pela linguagem essa mão pôde chegar à sua borda, lançar-se no vazio e encontrar sua vida própria, chegar a algo de si. É assim que em seu grafismo (do grego *graphein*, indicador de sua relação com a escrita) Cabral, escrevendo, desescreve, pois em sua promiscuidade com a mancha não se atém nem mesmo à concretude do traço. As figuras que emergem já o fazem em fuga. Não são captadas por leituras, mas por desleituras numa dinâmica do fugidio. Deixa o traço na iminência do código e, por vezes, especialmente no que toca a trabalhos mais antigos, se aloja nele apenas para desconstruí-lo, não sem uma boa dose de ironia ou mesmo da mais didática sátira – como demonstram, respectivamente, dois desenhos dos anos 70 [fig. 2 e 2a], comentados no próximo capítulo.

AE e *1/5* [figs. 1 e 1a] enviam à tentação do díptico. O compartilhar dos materiais, das cores, os vestígios do mesmo instrumento e a mesma qualidade de manuseio alimentam o vício escópico dos símiles. Essa zona confortável das confluências de sentidos deslizando pelo caminho contínuo da produção do uno, da unidade. Movimento que anseia pela estratificação, pela organização estável, pela

¹⁷ *L'épreuve de l'arbre, cinq remarques sur le travail d'Alexandre Hollan*, p. 87.

¹⁸ O desenho está entendido aqui no sentido estrito do grafismo praticado no nível representativo em contraposição ao grafismo praticado nos níveis puramente motor e perceptivo.

codificação delimitadora do espaço por formas ordenadas. Seguir esse movimento seria se restringir à pressão gregária que, ao preço do apagamento das diferenças, reúne tudo em conjuntos constituídos no âmbito da evidência. Seria negligenciar o olho que toca e ceder ao argumento do olho como “espião do cérebro”¹⁹. Porém, uma vez que esse movimento regulador é incontornável em sua função captadora da coisa manifesta, a saída não seria ignorá-lo, mas enviesar o olhar para apontá-lo a partir da força que lhe resiste, ou seja, a do movimento que sobressai do fluxo na sua dinâmica transitiva em multiplicidade de devires e intensidades.

Como já evocado no capítulo anterior, para cada intervenção de Cabral percorrendo o suporte com o instrumento, a partir de cada uma dessas ações, não se inscreve na superfície o rastro de um gesto, mas de uma multiplicidade de gestos circunscrita a um único traçado. O que se percebe no grafo é uma intensa modulação que gera não apenas a anisotropia espacial como também uma gama surpreendente de variações para cada elemento plástico, tais como o da forma, do valor, da textura e do volume inscritos no suporte.

Apontar os voos livres de Cabral a partir de suas próprias barreiras estratificadoras é saber que a liberdade da mão do artista é exercida no seio de uma série de limites, nos mais diversos níveis, próprios da arte que pratica. Consciente ou inconscientemente, cada ação está fadada a transladar pelas barreiras impostas pelo material, suporte, instrumento ou outras escolhas que se apresentem como invariantes próprias do conjunto da obra, como a de um determinado estilo, técnica, motivo ou hábitos, tanto da mão quanto do olho. Tudo funciona sob um regime de estratificação e está longe de cumprir uma função secundária em relação ao fluxo que o questiona, resistindo a este fluxo incansavelmente. O que há são artistas que se acomodam nas barreiras, navegando confortavelmente pelo território do possível, e outros cuja arte só encontra meio de existir no choque com essas barreiras, por vezes chegando mesmo a dinamitá-las. Tanto no âmbito da primeira postura quanto no da segunda, o regime de estratificação está presente e é fundamental.

A obra de Cabral guarda um compromisso inquestionável com a multiplicidade desestabilizadora própria do fluxo e, talvez, por isso mesmo, o que se estabeleceu

¹⁹ Expressão usada por Cabral em conversa sobre a relação que a estética oclocentrista estabelece com o olho.

como elementos invariantes no conjunto de seu trabalho só pôde ganhar presença em termos de constância vacilante, já que seria uma invariante sempre atravessada por novas intensidades. Por essa via pode-se abordar a figura da cabeça como um motivo invariante na figuração de Cabral. Assim como o primado das verticais como invariância na ocupação do espaço. Em seu grafismo, esses dois elementos revelam-se intrinsecamente ligados. Como se vê especialmente em *AE* [fig.1], o traçado das quatro figuras se estende verticalmente na tela e se expande em amplas curvas no plano superior, insinuando cabeças cilíndricas de seres ectoplasmáticos que recusam tanto as formas humanoides quanto as animaloides. Esse grafocefalia límbica é consequência de mais de quatro décadas de ateliê traçando cabeças. Recuando no tempo, pode-se ir dessas turbilhonadas figuras mais recentes [1 à 1d] até os desenhos mais figurativos dos anos 70 [figs. 2 e 2a; 2d e 2h], passando pelas amorfiadas das séries de litografias, monotipias e desenhos de 2009 [figs. 3 à 3g; 4 à 4f; 5 à 5e] e mesmo, de forma deliberadamente explícita, pela série *Entrecabeças* de 2008 [figs. 6 e 6t], para ficarmos apenas com alguns exemplos.

O traçado de Cabral é grafocefálico [figs. 7 à 7g] enquanto resquícios da figura do rosto na busca com a linha por um espaço próprio de figuração no qual um motivo hegemônico²⁰ da história da arte ocidental se instala como um problema²¹ de infinitos desdobramentos. Em sua resistência à codificação, ao reduzir o rosto à cabeça, Cabral despoja-se do espaço por excelência da expressão encontrando, assim, uma espécie de grafocefalismo, com o qual a própria figura da cabeça é constantemente ameaçada por emulações do fugidio, visionarizações da captura diante do incapturável das formas no fluxo incessante da *Natura naturans*. Ao despir a cabeça desse aparato de estratificações que é o rosto, Cabral não encontra nada parecido com o crânio ou qualquer estrutura fixa, dura como osso. O despir do grafismo cabraliano trata de libertar a linha e fazê-la sonhar, delirar protoformas de cabeças em estado embrionário que ruínam antes mesmo de nascer [figs. 8 à 8h]. Contudo, o aparato rosto foi, ele mesmo, submetido aos mais diversos delírios na emergência iminente das protocabeças [figs. 9 à 9h]. Uma linha cartunesca, não raras vezes carregada de brutalismo e humor, atravessou os anos 70 e produziu um grande

²⁰ “A figura é, antes de tudo, a pintura do rosto”, diz Lafargue ao pensar sobre essa noção na arte ocidental.

²¹ Como será abordado mais à frente, aí, no seio desse problema, a própria linha ganha seu protagonismo no embate promíscuo com a mancha.

número de faces, entre as quais as das séries *Logocaras* [figs. 10 à 10s] e *Kit-Caras*²² [fig. 11]. O exercício deliberado de variação em torno do mesmo tema presente nessas séries permitiu uma profusão de traços que, no caso de *Logocaras*, funciona como uma operação de mergulho no continente codificado do rosto para efeito de desconstrução. Aproximar-se mais desse procedimento aponta a uma contrapontística importante para se continuar pensando o traçado grafocefálico de Cabral.

2.1.

Ao contrário da mão que se libera no fluxo livre inscrevendo no suporte um embate com suas próprias acostumâncias, as *Logocaras* surgem de forma deliberadamente procedimental em torno de três referentes; uma espécie de bricolagem envolvendo a letra, o rosto e o logotipo. A linha pode até alcançar um campo de ação processual que a libere para saltos mais livres de um relevo facial a outro, mas é presa a recursos procedimentais que ela tem o seu ponto de partida. Apoiado na experimentação de um tipografismo manual, consciente ou inconscientemente, Cabral pinça no grande acervo da história da arte elementos da arte da caricatura, assim como do grafismo de determinados artistas como Klee, Steinberg e Dubuffet, para com eles indiciar “pessoas que tinham um determinado padrão ou conceito enxuto, sintético quanto a certos traços, nas formas, que poderiam ser tratadas como logotipos, o que tinha muito a ver com o tipo”²³.

Essa série pertencente a um primeiro momento – entre 1973 e 1980 – da carreira do artista conta com mais de 100 *logocaras*²⁴, cuja criação obedece ao seguinte

²² As *Kit-Caras* são apresentadas e comentadas por Kossovitch nos seguintes termos: “Em 1978, Cabral expõe montagens de xerox de desenhos do ano anterior na Galeria Lácio. O adquirente recebe kit-cartão e kit-cola para que ele mesmo faça a montagem das figuras, acondicionadas em envelopes de plástico. *Kit-Cara* parte de 50 carinhas, das quais a cada adquirente cabem 25, estando previsto que, permutativamente, nenhuma montagem será repetida. Uma das 25 carinhas, com olhos e queixo xerocados, traz vazio que a assinatura de Cabral, produzindo-se no ato da entrega, preenche com nariz e bigode. A assinatura como distinção e a permutação como singularização tornam cada *Kit-Cara* peça única: há o que a impede de repetição na reprodução xerográfica, como também há o que a assina do próprio punho, no local de confiança, como bigode, como fio de bigode. Ironizando duplamente a aura da unicidade da Obra de arte, Cabral rebaixa-a reprodutiva e desenhisticamente, em misto de antíteses”. KOSSOVITCH, L. *Hélio Cabral*. p. 51

²³ Cabral em entrevista a Mayra Laudanna in CABRAL, 2005, p. 16-17.

²⁴ São mais de 100 desenhos, entre os quais apenas 19 estão reproduzidos nas figuras do anexo.

procedimento: o artista empunha o pincel – sempre o mesmo, no caso de grande parte da série – e traça a sequência de linhas num propósito inicialmente escritural, do qual surge uma letra. A configuração da letra sugere ao artista mais intervenções e novas linhas passam a ser traçadas. Assim a dimensão pictural do escritural vai se acentuando num processo de figuração referente ao rosto humano. A imagem perseguida pelo artista. Essa metamorfose da imagem-letra para a imagem-rosto, na maioria dos casos, se radicaliza a ponto de ser irrastrável a letra que havia no início. Fato que devolve à linha o seu protagonismo no jogo de formas limpas e simples, próprias do logotipo.

Enquanto contraponto ao grafismo mais recente de Cabral, esse percurso linha-letra-rosto-logotipo merece ser pormenorizado. Seguindo as pistas dadas pelo depoimento do artista, da instância da letra podem ser desdobrados outros aspectos. Nessa “quase linguística da imagem” gerada pelo intercâmbio grafia&figura/letra&rosto, o artista devolve à letra seu caráter ancestral. Pois na tradição ocidental o alfabeto nasceu forjado em seu próprio nome a partir de suas duas primeiras letras, *aleph* e *beth*, que em suas grafias antigas eram representadas, respectivamente, pela cabeça de um touro e de uma casa. Esta última é um nome fenício cuja grafia originou-se de um hieróglifo egípcio. Em seus primórdios a letra sai da imagem (concreto) para virar signo (abstrato), porém, em sua história, não faltam exemplos do quanto o homem nunca deixou de explorar a letra enquanto imagem. No caso da série *Logocaras*, a letra é usada apenas em seus aspectos formais de síntese e simplicidade tipográfica. Cabral não devolve o caráter concreto a um signo abstrato, ao contrário, por esse intercâmbio promove a abstração de uma imagem (figura) ao atingir emulações tipificadas do rosto humano e apresentá-las como logocaras. Todavia, longe da abstração que torna a letra um signo arbitrário, a logocara é uma abstração por generalização, o que, como os logotipos, a mantém ligada a um ou mais referentes exteriores a ela mesma. E, neste caso, se entrarmos pela chave sagaz do humor do artista, teremos uma série que a um só tempo parodia o logotipo, emula certos procedimentos formais modernistas e, ainda, ironiza a ideia de indivíduo e identidade na chamada sociedade de consumo da era pós-industrial.

Nós somos o rosto, ao menos cremos nisso. A foto de nosso rosto que se encontra no documento de identidade, não a de nosso pé ou a de qualquer outra parte do corpo.

Tenho pé e mão, mas sou o rosto. Quando vejo uma foto de meu rosto, ou quando o vejo no espelho, imediatamente me reconheço.

E o que acontece quando o rosto humano é cooptado pela lógica do logotipo?

Décadas antes do Facebook, Cabral propôs uma série que permite essa pergunta a partir de um tipo de encontro privilegiado entre grafismo e publicidade. Na mesma entrevista citada acima²⁵, ele revela que, com dois colegas, tinha um ateliê de programação visual onde criavam logotipos. Nessa ocasião foi quando teve a ideia das logocaras. Diz o artista:

Hoje, pensar os tipos seria muito mais simples do que há trinta anos, porque as coisas fixaram um tipo. A imagem está congelada até hoje. Naquela época já me impressionava muito o tipo, a pessoa que investe todas as suas possibilidades hormonais, genéticas e abissais numa âncora que é o tipo. Quer dizer, o cara tem um baita de um navio, tem o mar, tem tudo, mas só vê a âncora (CABRAL, 2005, p. 17).

A proliferação dos tipos e o evidente uso e participação da publicidade nesse fenômeno para o bom funcionamento da sociedade de consumo faz da apropriação do rosto humano pelo logotipo – a logocara – um grande achado do artista. A simples operação do título ao substituir *-tipo* por *-cara* já nos é reveladora. A justaposição de *logo* e *cara* nos chega contaminada pelo sentido de *tipo* – o que se torna ainda mais evidente se nos lembramos de que ao termo *cara*, como sinônimo de *rosto*, por si só já é portador da ideia de tipo. A exemplo de expressões coloquiais como “cara de pau”, “cara de tacho” ou “cara dura”, com a logocara temos “cara de logo”.

Não se pode ignorar que esse intercâmbio da arte com a publicidade em 1975 não era nenhuma novidade, pois as caixas *Brillo Box* de Andy Warhol (1964) já eram amplamente discutidas²⁶. Mas o procedimento de Cabral com a série *Logocaras* é bem diferente da Pop Art. O trabalho de Cabral para essa série é de pincel sobre papel, cuja linha, pura ou suja, ainda indicia o gesto do artista. O artista não faz reprodução seriada de seus desenhos, nem parcialmente, como fará três anos depois com a série *Kit-Caras*. As *Logocaras* são apresentas sob a “aura” que se atribui a um

²⁵ CABRAL, *op. cit.*, pp.-16-17.

²⁶ Arthur Danto publica seu célebre ensaio *Mundo da arte* no mesmo ano de 1964, logo depois de sua estupefação diante das caixas *Brillo Box*.

original. A brincadeira cabraliana com a fatura do logotipo vai até certo ponto. A linha de Cabral está bem distante da impessoalidade e instrumentalização da arte gráfica. Nesse sentido, a alusão ao grafismo das logomarcas é apenas paródica, produzindo acentuado efeito de ironização ao processo social de tipologização da imagem e consequentemente do homem. Cabral emula a imagem congelada sem com isso produzir carimbos.

Na sequência linha-letra-rostol-logotipo acima mencionada, volto ao primeiro ponto, ou seja, a linha, que também é o último, dada a sua função. Percorrendo as características da linha que traçam as logocaras, ficam mais evidentes os diversos recursos manipulados por Cabral e pinçados de seu acervo cultural. A semelhança com o que poderíamos chamar de *estética caricatural*, presente nas logocaras, filia esse trabalho ao *modus operandi* da caricatura. A tipologização do rosto humano com o recurso eficaz da síntese formal foi lançada na história da arte ocidental pela arte da caricatura que, somada ao cômico e à junção de elementos “altos e baixos”, é o próprio paradigma do que Baudelaire define por moderno (NERY, 2006, p. 24).

Essa síntese formal da caricatura é precursora de um processo de simplificação, depuração e abstração presente de vários modos nos movimentos de vanguarda, como o futurismo e o cubismo. Mas é sobre o termo genérico *modernismo* que o historiador Argan (1993, p. 38) resume estes grupos em “correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”.

A tendência à abstração, à simplificação e ao elementarismo foi um dos motores das vanguardas artísticas e arquitetônicas de princípios do século: Adolf Loos, Mies van der Rohe, Hannes Meyer ou Ludwig Hilberseimer elaboraram propostas de uma redução máxima na arquitetura e no urbanismo. Como fizeram Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Wassili Kandinsky e Paul Klee na pintura ou Gertrude Stein, Ezra Pound, Erns Hemingway e Raymond Carver na literatura (MONTANER, 1997, p. 169).

Em meio à complexidade das transformações, Roger Remington enxerga na virada do século o nascimento de uma nova postura de valorização da simplicidade no modernismo:

Modernismo era mais do que o nome de um estilo. Era uma filosofia, um modo de ver a vida, um estado de mente. Em um sentido amplo, o modernismo enunciava o que Frank Lloyd Wright defendia quando dizia que o que era mais necessário à arquitetura era uma filosofia, não uma estética. O modernismo emergiu depois dos 1900 como uma rejeição radical dos tradicionais valores dos vitorianos. Todo elemento vitoriano era descartado em um movimento dramático entre pensadores progressistas em direção ao caminho mais simples que era visto como mais apropriado ao novo século vinte. [...] Assim como os vitorianos abraçavam a complexidade e o embelezamento, os modernistas advogavam a simplicidade. O artista Hans Hoffmann uma vez disse, “a habilidade para simplificar significa eliminar o desnecessário de modo que o necessário possa falar”. Estes visionários também procuravam por um novo tipo de funcionalismo que Hoffman chamava de “o necessário”. Um novo espírito de inovação estava no ar e presente em toda arte e design. Ao final da Primeira Guerra, criativos designers gráficos, artistas e arquitetos estavam desafiando as formas estabelecidas (REMINGTON, 2003, p. 16, trad. minha).

Cabral ainda estava vivenciando sua formação em arquitetura e desenvolvendo trabalhos como designer gráfico quando teve a ideia das logocaras. Eram contextos e trabalhos que, mesmo em 1975, na FAU-USP, ainda respiravam esses valores do modernismo.

As teorias da forma de expoentes da Bauhaus, como Wassily Kandinsky e Paul Klee, fundamentam o protagonismo da linha e alimentam uma espécie de filosofia dessa escola em transformar escrita em desenho. Filosofia que tanto orientou o desenho na arquitetura moderna. É evidente nas logocaras o uso de linhas e formas muito próximas dos desenhos de Klee. As derivações da linha de Klee a partir dos desenhos de criança, dos ornamentos populares e da arte dos loucos reverberam também no traçado de Cabral, embora o artista as insira e as trabalhe em novas constelações, como bem observa Andreas Huyssen a propósito das apropriações pós-modernistas das estratégias e técnicas estéticas do modernismo.

O mesmo acontece com a referência de Saul Steinberg. Embora Cabral, no conjunto de sua obra, apresente desenhos visivelmente steinberguianos, no caso das logocaras encontra-se uma linha bem distante da linha fina e “seca” de Steinberg. A referência do grande cartunista estadunidense de origem romena aparece nas logocaras menos pela linha do que pela concepção dos desenhos. Como em Steinberg, os rostos, nessa série de Cabral, não buscam anatomizar estados

emocionais e partilham do humor steinberguiano que, como observa o próprio artista, “está baseado em algumas invariantes de comportamento” (CABRAL, 2005, p. 17).

Klee e Steinberg são apenas as duas referências mais diretas de artistas evocados na série *Logocaras*. Pois trata-se de uma obra, como se vê, cheia de tensões com determinados elementos do acervo cultural colecionado a partir da História da Arte. Além do mais, em meio a essas tensões, é preciso lembrar que a simplicidade e o elementarismo perseguidos por Cabral em sua série *Logocaras* têm como primeira referência o grafismo da letra. Ou seja, são elementos anteriores à própria modernidade. Em seguida, essa busca pela síntese aparece na emergência da arte da caricatura como fenômeno moderno. E isso não é ignorado por Cabral em sua escolha do rosto humano como continente privilegiado nessa série. De resto, essa perseguida simplicidade em traços elementares que eliminem o desnecessário a favor da mensagem direta, como também se vê acaba se perpetuando de forma hegemônica na visualidade que atravessou o século XX. Mundo em que essa premissa se torna regra nas artes gráficas, principalmente na publicidade, a exemplo dos logotipos – o que tornou esse terreno extremamente fértil para a ironia desconstrucionista de Cabral. Ironia que opera por fortes intersecções com o código, se alojando nele para questioná-lo, revelá-lo e destroná-lo por meio de sua própria assunção. Se, fora o rosto, como escreve Simmel (1988, p. 133), não tem no mundo nenhuma figura que permita tão grande multiplicidade de formas e planos de cores numa unidade de sentido tão absoluta, é com a caricaturização dessa “unidade de sentido tão absoluta” que Cabral questiona as fronteiras do tipo. O rosto como imagem fixa da identidade é espaço privilegiado do tipo, cuja ação de traçá-lo, enquanto emulação da logotipia, paradoxalmente libera a instabilidade, semeia a crise de identidade. Por efeitos de sobrecodificação paródica da logotipia, ao empregar sua lógica de tipificação ao rosto humano, o artista não problematiza apenas “a pessoa que investe todas as suas possibilidades hormonais, genéticas e abissais numa âncora que é o tipo” (CABRAL, 2005, p. 17), mas questiona também o traço-tipo, a linha-tipo, o desenho-tipo, enfim, todas as formas-tipo – os estilemas que se repertoriam no grande acervo da História da Arte no trabalho permanente de reentronização, por afirmação ou negação, de elementos canônicos no balcão de negócios da História com os espólios da herança artística e cultural. É pelo rastro dos tipos, dessas caras como aparatos notáveis de estratificações, que Cabral, com a

emergência de sua zombeteira linha porca, irá proliferar sua produção gráfica dessa época com desenhos satíricos em torno dos mais diversos motivos que atravessaram a História da Arte. A partir dessa premissa comentarei as figs. 3 e 4 no próximo capítulo.

2.2.

Toda essa ancoragem semântica que acabo de lançar para uma boa aportagem das *Logocaras* é facilitada por um grafismo de certa forma ainda mais afeito ao espaço do discurso. Mesmo que para desestabilizá-las, Cabral flerta com formas codificadas e alimenta planos de referência fecundos para o trabalho de semantização. Com as protocabeças do grafismo mais recente, o rosto é desfeito, a cara cai e com a sua queda todo o ponto de apoio no espaço da significação, que já era questionado, agora é radicalmente perturbado. Desde seus primeiros desenhos até os desenhos de *faces*²⁷/*logocaras*/*kit-caras*, para, em seguida, descobrir a cabeça e chegar às visionarizações grafocefálicas mais recentes, Cabral faz uma travessia que pode ser descrita com a ajuda de Rilke:

Aprendo a ver. Sim, estou começando. Ainda é difícil. [...].
Eu nunca tinha percebido, por exemplo, que existam tantos rostos. Há um número imenso de pessoas, mas o número de rostos é muito maior, pois cada uma delas possui vários. Há pessoas que ostentam um rosto por anos a fio, e, obviamente, ele se gasta, fica sujo, rompe-se nos vincos, alarga-se como as luvas que usamos durante a viagem. [...] Outras pessoas trocam os seus rostos extraordinariamente depressa, um após o outro, e os gastam pelo uso. Parece-lhes, de início, que os teriam para sempre, porém, mal chegam aos quarenta, e eis o último [...]. Elas não estão acostumadas a poupar rostos, o último se gastou em oito dias, tem buracos, está fino como papel em muitas partes, e então, pouco a pouco, revela o que há por detrás dele, o não-rosto, e elas andam com esse não-rosto por aí.
Mas a mulher, a mulher: ela tinha caído inteiramente em si mesma, enfiada em suas mãos, diante de si. [...] se assustou e emergiu de si mesma, de modo rápido demais, brusco demais, de tal maneira que o rosto ficou nas duas mãos. Pude ver como jazia nelas sua forma côncava. Custou-me um esforço indescritível deter-me nessas mãos e não olhar para o que tinha sido arrancado. Apavorei-me de ver um rosto por dentro, mas tive ainda mais medo da cabeça sem rosto, despida e esfolada (RILKE, 2011, p. 7-8).

²⁷ Nome dado a um conjunto de desenhos publicados em *Debuxos & Pincelagens*, p. 25-44.

Se Cabral (2005, p. 17) expõe o cara que “tem um baita de um navio, tem o mar, tem tudo, mas só vê a âncora” – ou seja, o tipo, a cara, o espaço fechado do código – ; chegar a ver o não-rostos, como o personagem rilkeano, é poder ver o içamento dessa âncora e o navio livrando-se no mar. Nesse contraponto entre as logocaras e as protocabeças, o que estou propondo, mesmo que possa parecer um tanto artificioso, é um Cabral que, no âmbito de seu próprio grafismo, se com os desalinhados rostos já tinha içado a âncora, com a grafocefalia ele lança-se ao mar. A tensão entre o que se representa e o que não se representa, entre o articulado e o silenciado, é radicalmente elevada. Porém ainda é no espaço da figuração que essa tensão atua com sua maior força. Diante da cabeça “despida e esfolada”, Cabral não tem medo como o personagem de Rilke, pois seu trabalho consiste em esfolá-la mais, descompô-la até o limiar do desaparecimento de todos os indícios que a organizam como figura. Entretanto a figura resiste como se tirasse ainda maior força exatamente de seu estado descomposto e, com isso, fazendo de Cabral um artista de limiares, um artista que sabe explorar o potencial inesgotável dos *entres* na produção de intensidades.

No caso da série *Entrecabeças* esse limiar predomina na fronteira oscilante rosto/cabeça e funciona como um grande prelúdio da grafocefalia mais radical. Contudo é preciso lembrar que Cabral, apesar de seus saltos, nunca abandona totalmente certos motivos, instrumentos ou grandes achados que emergem de suas experimentações. Como bem observa Kossovitch (BAGOLIN, (Coord.), 2012, p. 57): “Temos que pensar sobre os ires e vires que surgem constantemente em Cabral. Pois, vira e mexe, algo sai e, de repente, volta, aqui e ali, mas diferente. Ficamos, assim, sempre longe e perto”.

3. recuo de avanço

(...) *la encrucijada te parece abierta
y la vigila, cuadrifronte, Jano.*

Jorge Luis Borges²⁸

As obras mais recentes [figs. 1 à 1d] apresentam figuras evanescentes que turbilhonam como substancializações fantasmáticas na vacuidade negra da superfície. Na larga varredura rastelada do branco, feixes de linhas vão surgindo fracionadas em intermitências imprevistas com o aparecimento de coalhos ou, simplesmente, com o vazado enegrecido do muro-janela ao fundo. Essas intermitências também produzem uma intensa modulação de tons de branco-cinza em função de interseções, quebras e diafaneidades no percurso às vezes escorrido do traço-coalho, pelo qual se inscreve explicitamente aquela “composição de gestos” numa só ação de que fala Cabral. Também intensificado pela natureza do instrumento, o rodo, o dinamismo é tal que a figura já nasce desfazendo-se. Aliás, ela é fruto de sua própria precariedade, de suas próprias falhas criadas pelas torções de uma mão que compreendeu o vazio-pleno em que as coisas estão não estando.

A figura em Cabral emerge paradoxalmente do comentário do grafismo sobre si mesmo. Quanto mais esforço o traçado faz na direção de si mesmo, em se sinalizar enquanto tal, em designar-se enquanto puro artifício, mais a figura ganha força de aparição. São visionalizações produzidas pelo desacomodar-se da matéria escapando do traço-coalho que re-presenta no empenho em apresentar pela própria exposição da representação. “Cabral tem a força do narrativo”, escreve Kossovitch (2012, p. 57), força potencializada por seu traço porco, sujeira que amplia no grafismo os sinais de memória da ação com a panóplia de gestos que o inscrevera. Ou seja, é um grafismo que se conta, mas que, ao fazê-lo, vai para além dos valores

²⁸ Trecho do poema “Límites” in *El otro, el mismo* (1964) reunido in *Obra poética* (1923-1977), p. 201.

compositivos que se desdobram em planos de consistência, revelando uma profusão de figuras heteróclitas e mundos intermediários.

Na série *Entrecabeças* (2008)²⁹ [figs. 6 à 6t], por exemplo, como o próprio título sugere, havia forte ênfase na figura, porém os tipos de brutalismo pelos quais emergem aqueles seres arboreocefálicos insinuam um Cabral fazendo um recuo de avanço sobre si mesmo como prelúdio de salto para terreno novo de experimentações, como o das litografias e monotipias de 2009, ou mesmo de papéis mais recentes em que a figura da cabeça é reduzida ao limite referencial de cefálios, inflorescências de grafopedúnculos [figs. 13 à 13g]. O impulso para essa redução encontra exemplo na série *Entrecabeças*; entre suas 33 figuras está a emblemática *Cabeça 12* [fig. 6a], esse “inumano novelo em negrume”³⁰, um ano depois apresentado na capa do *Inominável*, de Samuel Beckett, pela editora Globo. Ou seja, do seio de um conjunto de figuras deliberadamente apontando para um referente emerge a figura sobre a qual Cabral declara ter tido “a ideia de captar, para lá do vazio, o objeto inominável, do qual não se tem conceito e que sempre escapa” (BAGOLIN (coord.), 2012, p. 74). E não seria esse objeto que sempre escapa exatamente o que move o motivo no trabalho do artista?

3.1.

Entrecabeças pode ser vista como um concerto, cujo tema no *tutti* é atacado em 33 variações que, por sua vez, variam no interior de si mesmas. O conjunto apresenta cada obra com a mesma titulação, acentuando o que as uniria pelo atravessamento das variações evocadas pela numeração sequenciada que acompanha o termo *Cabeça* de cada título. Contudo, não há nada que indicie uma progressão de qualquer ordem entre elas, se consideradas no âmbito das figurações – não passando de uma justaposição de dissonâncias pelas quais se vislumbram raras consonâncias. As duas consonâncias que percutem como importantes descobertas no horizonte da figuração são os grafopedúnculos, ramificados ou não, e suas inflorescências em protocabeças, como um emaranhado gráfico se

²⁹ Trata-se de uma exposição realizada em 2008, com a curadoria de Ricardo Tenreiro da Cruz, para a galeria Art Lounge, sediada em Lisboa, Portugal.

³⁰ Comentário do Prof. Ricardo Fabbrini durante o exame de qualificação para esta dissertação.

(des)organizando em novelos vazados de buracos que, não raras vezes, funcionam como olhos e bocas. Essa linha extensiva que pende das protocabeças, ou porta-as, irá sobreviver no grafismo de Cabral atribuindo uma inteireza a essas figuras. A protocabeça, com ou sem alusão ao rosto, extensiva a uma linha, não é decapitação ou metonímia de um corpo, mas a figuração de um ser como um todo, seja qual for seu grau de desalinho embrionário ou ruinoso. No entanto, o caráter humanoide ainda resiste de forma acentuada na maioria das obras de *Entrecabeças*, cujas figuras recebem traçados alusivos a elementos faciais. Porém esses elementos emergem em tracejos de contraponto aos inumanos novelos, sobrepondo-os ou ameaçando ligeiros contornos **[figs. 6; 6c à 6f]**. É a insistência do rosto, ou seja, do código, sobre as esquivas do grafo arredio à significação. Esse contraponto aparece também no âmbito da promiscuidade traço-mancha, em que a linha, em sua dimensão mais fina, aparece mais suscetível ao código do que as borratadas gráficas. O que se vê, apesar do contágio recíproco entre esses dois elementos, é a cintilância de suas heterogeneidades.

A mancha, quase sempre induzida ao movimento longo do gesto gráfico, produz formas porosas, vazadas pelo traçado em varredura ou pelos *entres* dos seus entrecruzamentos, ou, ainda, por buracos orbitados pelo fluxo de borrações, ora compactos e opacos, ora transparentes, em impregnâncias com o suporte. Essas permeabilidades variantes sugerem volumes volúveis que grudam e desgrudam da superfície do suporte em um vai-e-vem constante com o fundo. As figuras emergem em suas modulações não por aglutinação, mas por justaposição, sobreposição e imbricamento de processos e elementos heteróclitos que não se imiscuem por completo. Pelo contrário, funcionam como contrapontos tensivos que, no caso de algumas obras, chegam a esbarrar na pura cacofonia **[figs 6p à 6s]**.

Essa tensão é acentuada também no plano das figuras. A extensão linear que faz das cabeças figuras de seres apresenta, ao mesmo tempo, no espaço de cada obra, uma união tempestuosa, num movimento de afastamento entre as figuras, como se estivessem ligadas numa anticiranda³¹. Na maioria das obras, seres bicéfalos,

³¹ Essa imagem da anticiranda é elaborada por Vera Novis no texto para o catálogo da exposição, que ela conclui com o seguinte parágrafo: “Em uma única obra as figuras-cabeças se ampliam para cabeças-quase-figuras-de-corpo-inteiro e quase se ligam formando um quase-círculo. Mas estão voltadas para fora num movimento de afastamento e não de aproximação. As cabeças-mentes não conseguem ‘se dar as mãos’. Formam uma ciranda imperfeita. Anti-ciranda” (CABRAL, 2008, p. 3).

tricéfalos ou mesmo policéfalos portam suas cabeças em estado conflagratório – estado que consubstancializa, no plano plástico, a pontência umbrátil de um deus celtibérico da antiga Lusitânia, o Endovélico³². Pois os lacunosos e parcos vestígios arqueológicos desse deus reuniram uma misteriosa e auspiciosa iconografia para o trabalho inventivo da tradução plástica de alguns de seus atributos. Entre eles, existe particularmente um atributo muito propício a um caminho intensificado por Cabral nessa série: a transcursão brumosa pela liminaridade. A um só tempo ctônico e solar, o Endovélico tem entre seus domínios o entre-mundos, espaço da liminaridade onde não se é mais ou ainda não se é – espaço em que Cabral segue se instalando mais e mais na sua relação gráfica com a figura. A força da indeterminação segue, em *Entrecabeças*, encontrando novos campos de tensão.

Cabeça 10, *Cabeça 11* e *Cabeça 12* [respectivamente **figs 6, 6a e 6b**], para uma aproximação maior com apenas três exemplos, permitem mostrar como esses novos campos de tensão estão imbricados com questões que sempre acompanharam Cabral. Como se vê nessas três obras, as figuras se inscrevem no suporte quase como um grafema. Frontais e aproximadas, são inscrições que promovem um frente-a-frente com o contemplador. Porém essa comparação, com um elemento circunscrito a um sistema de significação em busca de reconhecimento (leitura), para por aí. A neutralização da superfície do suporte e toda a transparência, ou mesmo a invisibilidade a que o grafema estaria submetido pela eficácia do alcance direto ao significado, estão borradas nessas figuras. Tendo passado pelo curso de arquitetura e pela experiência de um ateliê de programação visual, Cabral conhece com precisão os parâmetros que orientam a espacialização sinalética – espaço privilegiado no grafismo do artista como arena para as mais diversas burlas. Inclusive, e principalmente, como base tensiva na construção do espaço a N dimensões a serviço das quais sua linha anisotrópica percorre o plano.

Se “a física moderna considera o espaço a partir de um ponto em movimento e não como unidade absoluta e estática do sistema newtoniano da época barroca” (GIEDION, 2004, p. 356), ao não aderir à tradição da perspectiva, nem aos meios do dito modernismo ao desconstruí-la ou recusá-la com a redução da figura ao plano,

³² Cabral conta que, na época em que trabalhava nessa série, tinha, entre os elementos que o inspiravam, as leituras de José Leite de Vasconcellos (1905) sobre um misterioso deus da antiga Lusitânia chamado Endovélico, cujas facetas levavam o artista a imaginá-lo como uma árvore de cabeça humana.

Cabral sabe-se livre com esse “ponto em movimento” para a emergência do espaço a N dimensões. “Quando a forma se expande o plano que a contém é tensionado, e tende ao convexo. O inverso, a redução de escala de uma forma, com a consequente compactação tende a monumentalizar o espaço a sua volta”, escreve Cabral³³, ao refletir sobre a suscetibilidade do plano a N dimensões. Essa tensão para o convexo é explorada, com raras exceções, em todo o grafismo de Cabral. Assim o artista não precisa monumentalizar o espaço para ativá-lo; aliás, exatamente por evitar fazê-lo, ele consegue acionar sua heterogeneidade anisotrópica.

O espaço de Cabral é um espaço de interstícios, vazamentos, buracos, rarefações, condensamentos, transparências superpostas, curvas, dobras e entrelaces deformados pelos quais uma mesma figura se apresenta em distâncias oscilantes com o fundo, num jogo em que ora está reduzida ao plano, ora está lançada flutuante na vacuidade. Distante de qualquer relação com a ideia de representação do espaço, é problematizando matérias, valores e texturas que o espaço no grafismo de Cabral é engendrado – um espaço que emerge do próprio traçado, que se constrói traçando³⁴. Há um trabalho de comutação com a superfície do suporte pelo qual o papel, no caso dessas três obras, ganha um potencial expressivo imiscuído em seus constituintes no momento e no espaço da visibilidade traço-mancha-figura. O fundo branco ou ligeiramente cinza **[fig. 6]** atravessa o traçado, nuançando o preto nos mais diversos tons de transparências cinza. É branco que também vaza pelas acidentadas fissuras e buracos das dobras do traçado. Branco de superfície ativada, branco em movimento, pelo qual o papel, implicado na figura expandida, não encontra campo para monumentalizar-se enquanto espaço, mas, com suas propriedades físicas, avança tanto quanto a figura pelo plano convexo do traçado em expansão. Com isso, apesar de ocas e/ou nuançadamente transparentes, as figuras de Cabral apresentam espessura – espessidão acentuada pela promiscuidade do traço-mancha produzida especialmente pela varredura acidentada do instrumento, com seus rastros contínuos-descontínuos, repletos de quebras, dobras e entrelaces.

Quanto mais elementos se desdobram na complexidade expressiva do traçado enquanto tal, mais reduzidos e simples aparecem os elementos que aludem à figura

³³ Escritos inéditos.

³⁴ Todas essas observações ficam ainda mais evidentes diante da produção mais recente **[figs. 1 à 1d]**, às quais retornarei no último capítulo, reconsiderando questões de espaço.

da cabeça. Com isso, a figura não perde em força expressiva, porém, reduzida aos elementos mínimos de referência à cabeça pela liberdade brutalista do traçado, o que se tem não é um significante = traço conduzindo ao significado = cabeça, mas uma situação de indiscernabilidade significante-significado ou traço-cabeça. Indiscernabilidade esta que já aparece em coapresentação com a indiscernabilidade traço-mancha, uma vez que é do trabalho da mancha, em sua ação como traço, como linha grossa e espessa, que emerge a linha-figura ou a grafocefalia, abordadas no capítulo anterior.

O grafismo emancipado de Cabral não se faz à força de definir uma forma, de vincar distinções entre fora e dentro. No mundo de seus grafos, grafar é realizar todo conteúdo visível, é montar uma estrutura concreta e plasticamente expressiva pela qual a própria ideia de desenho *versus* pintura fica indiscernível. A densidade própria de seu traço o livra como entidade expressiva sem a necessidade do concurso de qualquer outra entidade, apresentando o traço, em si próprio, com tudo quanto é necessário para que ganhe presença como condição expressiva autossuficiente. Porém, como venho defendendo, em sua emancipação trata-se de um traço que nunca deixa de sonhar a figura, de visionarizar a forma.

Nessas três obras, o embate mais livre que condena a linha ao contágio recíproco com a mancha converte-se em nuançadas formas de reduzir os elementos de alusão facial a favor da figuração de cabeças desnudadas do rosto ou mesmo em concorrência com ele. Cabral joga com a emergência incoativa da figura através de borrações vasados ou de volteios imbricados de um traçado a um só tempo hesitante à e desejoso da figura. Em cada uma dessas três obras a figuração mais explícita concorre numa mesma unidade com a forma incoativa no aqui-agora ativado pelo contemplador diante dos dinamismos metamórficos de uma matéria em contorção vacilante na iminência da figura. É no âmbito dessa acintosa indeterminação que se pode ver a legião de figuras em varredura transparente de *Cabeça 10* [fig. 6], a figura do plano inferior de *Cabeça 11* [fig. 6b] e as duas figuras laterais que contrastam ao não menos brutalizado hominídeo cartunesco acenando no meio de *Cabeça 12* [fig. 6a]. Em cada obra, traçados pluralizados em figuras tricéfalas ou policéfalas compõem espécies de falanges desajustadas, vibrando conflitos no interior de suas próprias linhas. Em *Cabeça 10* [fig. 6] essas tensões são ampliadas por superposições e desdobramentos cefálicos, em que traçados heterogêneos acusam formas diferentes

de figurar a cabeça. O traçado preto e mais fino ainda recorre a elementos faciais e evidencia um parentesco maior com as investigações em torno da linha e da figuração executadas especialmente nos anos 70. Em grande parte das obras de *Entrecabeças* esse traçado remanescente está contrastando por sobreposição com um outro mais grosso, transparente e mais pictorializado e indeterminado quanto à figura que alude. Mais recente nas investigações do artista, esse segundo traçado aparece apontando o caminho que perpetua com maior eficácia certas zonas de indizibilidade investigadas por Cabral. Entre elas, a indeterminação linha-mancha/desenho-pintura e, especialmente, traço-figura, como o próprio artista observa em suas notas de trabalho:

Desenha-se com cor e colore-se com o movimento de um traço [...]. Penso a figura como derivada da pintura. O contrário disto, figura pintada, é tudo que não desejo. No caso do desenho, por exemplo, me resolve a figura que vem do traço, que nasce do traço. Até melhor seria se depois do ato do pintar ou traçar pudéssemos dizer que há coincidência entre figura e pintura, traço e figura, como se fossem predicados e sujeitos comutáveis: esta pintura é figura, esta figura é traço, assim por diante. O percebido não deve ser esquartejado; o entendido não é puro entendimento, não se pode separar cor da forma, o ato de pintar da pintura, o traço do traçar. O que a figura-pintura-figura pode proporcionar ao olhar? Creio na consciência de que olhar é uma forma de ser e a pintura não está aí para designar imagem, a pintura não está a serviço da representação do gato, da paisagem, da mesa; mas dela podem brotar os possíveis fantasmas frequentadores na interseção entre a pintura e o ser. No estender de meu trabalho a figura sempre foi objeto de reflexão. Desde os primeiros desenhos de 70 procurei esvaziar o figurativo, livrando-me das formas planas que dele resultam, desviando-me do óbvio inerente à sua estrutura.³⁵

Essa busca da figura que nasce do traço e que não pode ser visionarizada fora da cintilância do próprio grafo pictorializado, para além do motivo da cabeça ou do rosto, revela o primado da linha entre as investigações de Cabral. Investigações que encontram, na série *Entrecabeças*, um salto para as grafocefalias comentadas no capítulo anterior a partir do motivo da cabeça. Porém seria limitado demais não perceber que essa figura-motivo não encontra motivação senão no seio engendrante

³⁵ CABRAL em escritos inéditos.

da própria linha como motivo. E é isso que gostaria de desenvolver de forma mais específica com a análise de, especialmente, dois desenhos dos anos 70.

3.2.

A linha, como problema pictórico, é não sair do próprio espaço plástico para encontrar um elemento de experimentação. Cabral não desvia seu olhar para dados extrapictóricos para encontrar um de seus principais continentes de trabalho. Mesmo que, como aponta Kossovitch (BAGOLIN (coord.), 2012, p. 134), a figuração seja incontornável na obra desse artista, como se pode observar trata-se de uma figuração bem distante do chamado figurativo e, mesmo, do que se convencionou na história da arte como abstração. A natureza da figuração cabraliana pode ser vista – pelos seus desenhos e gravuras, e pela forma como contamina sua pintura e mesmo sua escultura [figs. 12 a 12c]³⁶ – como intrinsecamente ligada à pesquisa com a linha. Desde a figura imediatamente reconhecível até às que guardam diferentes graus de opacidade, são regidas por elementos que ultrapassam qualquer tentativa de referência extrapictórica.

Como ponto de partida para o caminho que levará aos mais diferentes modos da linha cabraliana e às figuras que daí emergem, o desenho da **fig. 2**, que está entre suas primeiras investigações em torno da linha, apresenta uma didática introdução.

Esse desenho apela para o reconhecimento imediato de uma figura frontal humanoide impondo um gesto demonstrativo de curiosa e não menos jocosa ação com o elemento fundante de sua realidade plástica: a linha. O que seria a cabeça se torna uma desvelada linha apresentando uma máscara em possível desalinho. Ou melhor, trata-se de um alinhado-desalinho, um alinhavo por desfazimento, que acentua o dinamismo da figura sem comprometer o reconhecimento de um certo viso. Na ausência de um empunhado instrumento de desenho, como os apresentados nos “metadesenhos” de Steimberg, aqui o contemplador é largado na encruzilhada do

³⁶ Bagolin não deixa de observar as semelhanças de *Cabeça 12* [fig. 6a] com as esculturas de Cabral. Observação que leva Kossovitch a apresentá-la como a “tradução gráfica” (BAGOLIN (coord.), 2012, p. 74) dessas esculturas, as quais Fabbrini, em um comentário para o Exame de Qualificação desta pesquisa, descreve “como cipoal de fiapos ou fibras ou fibrilações – uma espécie de grafismo untuoso no espaço”. Porém, dado os limites de meu recorte, não desenvolverei nenhum comentário em torno do trabalho escultórico de Cabral.

fazer-se ou desfazer-se da figura. Encruzilhada que só ganha relevância se apontar para uma terceira via, talvez a mais evidente, ou seja, a do deslocamento da atenção com a figura para o seu elemento fundante: a linha. A figura é lançada num campo tensivo no qual oscila num faz-desfaz enunciador da linha em seu protagonismo material. Uma linha empunhada em sua fisicalidade gráfica por suas pseudoextremidades, já que imiscuídas no traçado que compõe a própria figura que a apresenta. Fisicalidade que reconduz o olhar para os pontos espacializados como olhos, transformando-os em dois pequenos nós no percurso da linha. Enfim, para além de uma alusão magritteana, pode-se dizer de uma paradoxal *confissão da figura*: “isto não é uma figura”.

Situação que instala uma tensão entre linha e figura num ato de conjuração em que a linha conjura a figura ao mesmo tempo que a rechaça – ato que percorrerá todo o trabalho de Cabral nos mais diversos *modi operandi* encontrados na incansável pesquisa do artista em torno da linha. Trabalho de inúmeras obras a jogarem com os limites da transparência, isto é, obras cujas figuras e movimentos apresentam-se facilmente reconhecíveis, como as desse desenho, até experimentações extremamente radicais no polo da opacidade em que a figura é percebida apenas como rastro e os movimentos confundem-se no espaço plástico. Nesse desenho, o que se vê é uma linha limpa; apesar de guardar resquícios, vibrações sutis da mão em sua textura de leve aspereza, o que a libera da assepsia da linha puramente visual, como as linhas funcionais que operam no desenho industrial ou mesmo na arquitetura. Tais resquícios reverberam também, embora timidamente, num traçado dançante que aceita a função do contorno, sem deixar de se deformar no caminho vacilante da produção da figura. Esses rastros da mão alforriam Cabral do jugo do clichê da boa forma. Forma que Cabral não cansará de perseguir cada vez mais radicalmente em relação às suas próprias acostumâncias.

Entretanto, nesse primeiro momento, o que se vê é um desenho do período em que Cabral experimenta uma linha sob maior consignação com a figura, uma linha especialmente desejante da figura humana, com um grau de transparência pouco ofuscado em relação ao referente. Embora a conquista da não consignação da linha com outra coisa, senão com ela mesma, já esteja anunciada, a derrogação de muitos princípios que orientam a percepção em torno do reconhecimento da figura humana ainda não avançou de forma severa. Obviamente o trabalho de um artista não obedece

a nenhum avanço linear em termos de progresso teleológico. A exemplo disso estão, para citar apenas duas, as figuras **2b** e **2c**, do mesmo período. O importante é perceber que, nesse período e mesmo no início, entre seus primeiros desenhos, Cabral já compreendera e concordara com Klee (1995, p. 76), quando este diz:

[...] meu desenho deve ter sua origem nas produções lineares que eu tentava aliar à ideia do objeto, por exemplo um homem, à pura apresentação da 'linha'. Para mostrar o homem 'tal qual ele é', seria-me necessário um emaranhado de linhas perfeitamente desconcertante. O resultado não estará mais sujeito a uma apresentação pura do elemento, mas a uma interferência tal, na qual ele não seria mais alcançado.

Caminho de experimentação pelo qual Cabral acabará atacando a própria linha ao explorar sua ambiguidade plástica com a mancha.

A serviço do galhofeiro gesto demonstrativo da linha, voltando à **fig. 2**, Cabral ameaça mas deliberadamente não sai da linha limpa, como descreve em uma entrevista: “O desenho pouco modifica o campo no qual se propaga. Se tomarmos o traço linear limpo isotrópico por oposição infringirá espacialidade tridimensional ao campo” (KOSSOVITCH³⁷, 2011, p. 276). A sensação visual de um traço que não adere ao campo é preservada nesse desenho que, embora apresente uma figura com certa planeidade, aparece como que descolado do fundo. Essa sensação talvez venha do movimento em curvas que produz uma espécie de ondulação, especialmente na parte superior na qual se apresenta a linha-viso: uma linha que parece solta, completamente livre em relação ao fundo. Sensação que sugere volume ao traçado, infringindo assim “uma espacialidade tridimensional ao campo”. Efeito visual que corrobora uma anedotização da representação, uma cena na qual a linha representa ela mesma. Apresentada numa e por uma disforme figura robusta de pernas e braços abertos, ela zomba do Homem Vitruviano³⁸. É Cabral afirmando o caminho iconoclasta que perseguirá incansavelmente.

³⁷ “Claudius Portugal, Entrevista Cabral, 2008”, p. 276-277.

³⁸ De 1490, esse desenho icônico de Leonardo da Vinci é largamente apresentado pela História da Arte como paradigma da ficção antropométrica inventada pelo homem da Renascença em busca do esquema ideal para as proporções do corpo em harmonia perfeita (BELTING, 2004, p. 137).

3.2.1

Ainda no tom farsesco da linha em jogo de representação de si mesma, pode-se abordar a figura **2a**. Em comparação à figura **2**, há mais elementos figurados numa explícita composição de cena. Cabral abusa da transparência em benefício de uma sátira pela qual oferece ao contemplador sinais imediatos de reconhecimento no plano de referência: um pudico e, não menos sedutor, nu feminino posa ao mesmo tempo que subjuga um perfilado olhar que, mesmo com a economia de linha, pode-se inferir sua masculinidade. Os elementos masculino/feminino ou modelo/observador (o artista?), no contexto dessa cena, alimentaria altos voos interpretativos. Porém o olhar atento em encontrar e não perder de vista o espaço plástico será atraído por outro caminho, embora sabendo que a semantização do sensível, como insistentemente acentuado no primeiro capítulo, demonstra-se incontornável num trabalho acadêmico. Contudo, nesse desenho, Cabral não evita a narração; pelo contrário, arranja um modo estimulante de convidar-nos a ela, ou seja, intensificando o plano de consistência gráfico pelo confronto entre duas qualidades de linhas, a saber, a isotrópica (já parcialmente apresentada acima a partir da **fig. 2**) e a anisotrópica, como venho demonstrando.

Embora de forte transparência enquanto personagens, as duas figuras são especialmente notáveis pelos seus tipos de traçado e movimento. A linha que ganha a condição de suspensão, elevada por uma das mãos da personagem, até a extremidade inferior, escorre limpa, angulando nariz e uma boca aberta em sorriso. Euforia questionada logo acima, por um traço sutil, próximo ao nariz, como que por acidente – uma boca fechada demonstrando o estado inverso. Esse contentamento descontente é perfilado por um traçado fino e leve de uma ponta de lápis que apenas roçou o papel e tonalizou de fragilidade uma linha limpa, um traçado puro que estará sempre em forte tensão na obra do artista, em função de sua pesquisa com a linha suja ou porca, como ele mesmo a chama. Ver nesse desenho a dramatização do privilégio que a linha anisotrópica ocupa na obra de Cabral é assumir o potencial narrativo dessa cena a partir da própria intensidade dos traços. A personagem feminina é figurada por um traçado bruto e de poucos freios no suporte – ela se impõe no plano por um nuançado de gestos que traçam, retraçam, calcam e desencalam o suporte numa linha que tensiona com o traçado isotrópico, infringindo um abrutamento próprio de um “traço cuja aspereza e sujidade propõe plasticidade à linha no sentido

de capacitá-la a criar raízes no plano” (KOSSOVITCH, 2011, p. 276). A linha anisotrópica está figurando uma mulher em posição privilegiada com relação ao homem – essa linha isotrópica a ser lançada tanto quanto retirada do desuso, desde que a serviço da dinamização do movimento no espaço plástico.

Um sistema de oposição é didaticamente figurado. A agonística dionisíaco-apolínea é reinstalada à maneira cabraliana a partir de evidente alusão a, pelo menos, dois de seus assumidos parentescos artísticos. Com o mesmo tipo de angulação para nariz e boca, consagrada pelas figuras steinberguianas, Cabral evoca explicitamente a linha limpa, fina e “seca” do desenhista romeno-americano, para submetê-la à brutalidade do gesto dubuffetiano. No entanto, como se pode observar nesses traços cabralianos, as polarizações não são estanques, pois reverberam contradições percutindo uma figura na outra: a linha de referência steinberguiana, embora fina, não se afirma de todo pura ou seca, visto que se apresenta fremindo suspensa diante e pela linha dubuffetiana. A aspereza da microgranulação concentrada do traço atravessa de uma linha à outra e deixa entrever o branco do papel, que passa, assim, a participar da nuançada tonalização entre cinzas e pretos do traçado. Evidências que preservam na percepção a dinamização do gesto e aproxima o suporte como um espaço háptico, topologicamente acentuado pela anisotropia. Essa sensação, às vezes flutuante, do fundo compartilhando do mesmo plano que a figura, também é intensificada pela despreocupação da linha com o contorno. Se bem que, ainda delimitando figura e balizando forma, a linha de Cabral, não raro, irrompe-se em rompantes de ensimesmamento, percorrendo e interrompendo-se ao bel-prazer do traço sobre o papel – de onde resulta uma figura aberta, lacunar, descontinuada, como que interceptada pela superfície branca do suporte que passa a coparticipar da composição, comungando do mesmo plano. Diante de tal imagem, a sensação visual ávida de boa forma não hesitará em classificar, especialmente a figura feminina, como apenas um esboço, um rascunho abandonado ou a ser posteriormente retomado para acabamento; no entanto, especialmente em seus desenhos, Cabral nunca trabalhou amparado por esboço, nunca fez distinção entre esboço e obra dita acabada.

Sabendo que muitas vezes o chamado esboço apresenta algo muito mais resolvido do que uma pretensa finalizada obra, o artista declara que “o que existe é uma ideia lançada no suporte” e sua permanência, ou não, se dá por um transcurso

metamórfico sem nenhuma orientação procedimental, mas processual³⁹. Suas obras não permitem um olhar retroativo como de um trabalho que passou por estado impreciso de rascunho obscuro a ser retrabalhado até a clareza equilibrada da boa forma, ou até ao disforme calculado por etapas esboçadas. O traço é sempre definitivo enquanto exteriorização no suporte do movimento lançado pelo gesto no tempo-espaço. É bem verdade que é sensível aos olhos o fato de os desenhos dos anos 70 carregarem uma eloquência maior em torno do desejo e da realização da figura em considerável nível de transparência. Ou seja, um gesto eloquente que garante menor grau de opacidade às figurações apresentadas no período. Eloquência que seguirá sempre ganhando novas tonalidades, até consignar-se exclusivamente com os efeitos do vazio a que, como já comentado, chegará a mão do artista.

Ainda no rastro dessas percussões entre as duas figuras traçadas por linhas de caráter antipódico, pode-se observar que são figuras que compartilham o mesmo fenótipo facial e que a figura feminina apresenta, ao longo de seu traçado brutalizado, pequenos segmentos idênticos aos da linha limpa, de clareza arrazoada. Observação que me permite deduzir que não se trataria de uma escolha ou abandono de uma linha por outra, mas de um drama especular, no qual se encena o potencial plurifacetado da tensão entre uma linha e outra. Sabendo que a hegemonia da boa forma foi sedimentada com o privilégio da linha pura e racional, Cabral dramatiza a atenção privilegiada que, por sua vez, na esteira de determinadas vanguardas, ele dará à sua assim chamada linha porca ou anisotrópica. Contudo, mesmo que de forma subjugada, o artista preserva a presença tensiva da linha racional. Pois é com o jogo, ora brutal, ora sedutor, ou ora brutal e sedutor, que a linha suja, diante da necessidade de clareza e transparência de sua antípoda, produzirá a presença, instaurará o sensível. Para isso, nesse desenho, Cabral não faz uma simples citação de Steinberg e Dubuffet, mas, como numa espécie de antropofagização simultânea dos dois artistas, ruma um possível percurso para a sua própria pesquisa, que o levará para a linha-figura, o ser-linha que explodirá com toda e qualquer função de contorno, uma vez que não assumirá consignação com outra coisa senão consigo mesmo.

Assim como no gesto pudico da selvagem figura feminina protegendo seu horizonte de criação do olhar frustradamente seduzido e cortês da linha racional,

³⁹ Nota de conversa com o artista.

Cabral também traçará linhas cada vez mais complexas em seus níveis de opacidade e resistência às tentativas de significação do sensível. Por esse caminho, pode-se extrair um grande potencial alegórico dessa cena. Para além do olhar prosopopáico que vê o olhar perscrutador de uma linha limpa alvejando uma autodefensiva linha porca, ou apenas um simples cartum ilustrando satiricamente o maior dos clichês da interpelação masculina sobre o erótico dominador feminino, uma abordagem mais escrupulosamente hermenêutica poderia continuar ampliando essa semantização com possíveis questões no plano da referenciação: tratar-se-ia do artista diante de seu referente? Seria o diletante contemplador diante de uma obra? Ou ainda o crítico de arte ou o pesquisador universitário diante de seu enigmático e, por isso mesmo, sedutor objeto de estudos?

Seja qual for o caso, está evidente, pela dramatização gráfica, que haverá uma resistência do alvo, uma sedutora resistência que alimentará constantemente o contentamento descontente do olhar racional. E o que interessa particularmente para este trabalho de pesquisa é saber gerir esse lançar-se na arena agonística que apresenta a construção do sentido⁴⁰, sabendo que ela se dará sem outra alternativa senão pela desconstrução da significação.

⁴⁰ “Sentido” está sendo entendido aqui a partir de Lyotard como o que é próprio ao plano da experiência sensível e que escapa a toda tentativa de significação, ou seja, escapa à elaboração pela linguagem no plano do discurso ou do que a tradição ocidental chama convenientemente de consciência (LYOTARD, 1985, p. 19).

4. da incontornabilidade do material, esse intruso entre o instrumento e a matéria

O uso nos furta a verdadeira face das coisas.

Montaigne⁴¹

Pensar o grafismo de Cabral a partir dos valores propriamente plásticos, ou seja, das propriedades sensíveis do constituinte linear, impõe também indagar com maior atenção a relação que Cabral estabelece com o instrumento em sua interação matéria/material. Para além da mão, tal qual abordado no primeiro capítulo, é preciso perceber, no caso da prática desse artista, a heterogeneidade de seu grafismo sem ignorar as especificidades de determinadas ferramentas, já que Cabral procura estar livre ao repente das mais diversas situações criadoras e ao que elas exijam como ferramenta de trabalho. Exigências, muitas vezes, capazes de incluir no ato criador os mais inusitados instrumentos⁴², cujas singularidades impõem não apenas um tipo predeterminado de traço/rastro, mas também, e ao mesmo tempo, estratégias processuais de resistência a essa predeterminação.

Como já comentado, *AE* e obras mais recentes [**figs. 1a à 1d**] compartilham do rastro do mesmo instrumento, o rodo. Diante dessas telas, basta pensar na função original do rodo para perceber o quanto Cabral empunha o instrumento para impunhá-lo desinstrumentalizado. Pois o artista desabilita a instrução do instrumento, arranca a ferramenta de sua servidão à facilitação funcional e previsível impingindo-lhe o surpreendente, por vezes fazendo dela uma negação de si mesma. O rodo, com a faixa de borracha que puxaria água limpando uma superfície, apagando rastros ou

⁴¹ *Essais – Livre I*, p. 163.

⁴² Comentando essa liberdade característica aos repentes criadores de Cabral na pintura, Kossovitch (1995, p. 143) aponta essa generalização includente, material-corpo-suporte, onde “tudo cabe: tempera, água, látex, esmalte, urina, óleo, vassoura, pé, pincel, cartão, fogo, papel, mão, persiana, plástico, tecido, tapete, gesso, merda, recorte, toalha, enfim, todas as coisas quer estejam por perto, no ateliê, quer fora dele, na rua, entram na situação aflorada”.

qualquer vestígio de resíduos impertinentes, agora desempenha exatamente a função contrária em man-useios surpreendentes que o inscrevem na tela por rastros polimorfos, pelos quais se vislumbram indícios de pincel, espátula, vassoura, rastelo, carimbo etc. Apesar da forte promiscuidade com a mancha, o gesto gráfico sobrevive numa ação em que o rodo não arrasta apagamentos, mas estica laivos de memórias gestuais acenando para o instrumento e fazendo com que a matéria ecloda em texturas, tonalidades, ritmos e visionarizações de figuras. O movimento ágil e ao mesmo tempo inteiramente modulado em ondas de diferentes intensidades, devido à nuançada aplicação da força, levando do golpe à carícia e vice-versa, induz o rodo a uma situação flutuante, cujo traçado guarda um estado de equilíbrio instável, como num fluxo que, embora suspenso no espaço da tela, resiste ao efeito de suspensão do tempo. Porém, antes de desenvolver essas questões que avançam para características do movimento enquanto tal, o que interessa neste momento é perceber a participação desses instrumentos, tais como o rodo e outras experimentações com inventivas ferramentas, na descoberta de novos modos de existir do traço em sua insistência gráfica por caminhos de extrema pictorialização da linha.

Pelo gesto gráfico, tal qual manuseado por Cabral, o rodo, em um só golpe, estica a mancha, tensiona-a com o seu devir linha, engrossa o traço, fraciona-o por acidentes de percurso, divide-o em feixes nuançados de linhas varridas na superfície, onde pode reencontrar-se como mancha por coagulações que, não raras vezes, escorrem em retraços lineares. Com o rodo, Cabral encontra um profícuo atalho para a emergência da figura na linha, no dinamismo procurado pelo artista ligado à ideia de linha-figura-linha, ou mesmo do ser-linha no qual a própria intensificação da ambiguidade traço-mancha não se estabelece mais pelo protagonismo da tensão antitética, mas por equivalência fantasística – assimilação fingida pela qual a linha percorre a superfície em tracejos operando como manchas. Processo que pode ser apresentado como herdeiro da força intensiva que Cabral já havia experimentado largamente com dois outros emblemáticos instrumentos em litografias, monotípias e desenhos de 2009 [figs. 3 à 3g; 4 à 4f; 5 à 5e], sobre os quais, a respeito da

promiscuidade linha-mancha, Kossovitch (BAGOLIN (coord.)⁴³, 2012, p. 164-166) tece o seguinte comentário:

Consideremos um destes grandes desenhos, pois ele traz, inclusive na invenção das ferramentas, o efeito da pesquisa da linha por não se reduzir à condição de aplicação de instrumento. O instrumento é o que se aglutina à linha e não o contrário: nesses desenhos, monotípias e nas últimas litografias, as linhas interrompidas, tracejadas, não estariam a operar como as manchas na pintura, como um equivalente fantasístico delas?

[...] Sem ser aquilo que nega a mancha gráfica, mas que opera como mancha.

Em torno das derivações desse efeito com a pesquisa da linha ligada à operacionalidade inventiva de ferramentas engendradas pela própria necessidade de transgredir os constituintes lineares, sem perder de vista a linha, é que se pode observar as chamadas *barba de bode* e *isca de tubarão*.

4.1.

Cabral sempre foi surpreendente no uso de instrumentos não-convencionais. Como vimos, a especificidade de cada instrumento poderia ser limitante, mas no caso desse artista há a busca de um uso que exploda com a sua especificidade – o instrumento interage com a tinta e a linha numa relação de subordinação a elas e não o contrário. Muitos instrumentos surgiram na execução das obras por uma necessidade do processo, o que fazia com que eles fossem abandonados imediatamente depois da obra dada como acabada.

Dois desses instrumentos me parecem paradigmáticos da liberdade da mão diante das prescrições ópticas, como observa Kossovitch: “Se, antes, o trabalho tinha algo de aplicativo, as linhas operavam instrumentalmente, diferentemente das litografias e dos desenhos atuais, em que não é possível saber se se trata de traço ou de mancha” (p. 70). Ou seja, ampliada ao limite, a ambiguidade linha-mancha articula o grande salto que libera o artista de condicionantes ainda presentes no trabalho mais

⁴³ As próximas referências oriundas dessa fonte bibliográfica no espaço deste capítulo, devido a recorrência frequente, serão indicadas apenas pelo número da página e sempre ao final de cada citação, podendo ser atribuída tanto a Bagolin quanto a Kossovitch ou a Cabral.

expressivo do ano anterior, a série *Entrecabeças*. A barba de bode e a isca de tubarão [figs. 14 e 14a] são instrumentos concebidos pelo próprio artista. A primeira trata-se de um chumaço de sisal que, depois de embebido em tinta, é manipulado diretamente por uma das pontas e usado em pequenos formatos, especialmente na litografia. O segundo envolve o mesmo chumaço de sisal, só que desta vez preso em uma corda, podendo ter diferentes comprimentos. Depois de embebida em tinta, a corda é lançada no suporte, agora em grande formato, sobre o qual segue sendo arrastado, levantado, relançado, saltado em diferentes intensidades num movimento quase sempre pendular.

Com a barba de bode e, especialmente, com a isca de tubarão, Cabral alforriava-se não apenas das prescrições ópticas, mas consegue também radicalizar a deriva da própria mão. Esses instrumentos desafiam possíveis condicionantes ou acostumâncias da mão do artista, riscando um eficaz atalho para o vazio buscado por Cabral. Antes que o mundo desconhecido desses dois instrumentos e a força de suas explorações culminem numa gramática, Cabral chegará a visualidades cujos dinamismo e força intensiva cintilarão o material a ponto de fazê-lo sonhar a matéria.

E é apenas esse vislumbre da matéria, possibilitado pelo man-useio desses instrumentos, que eu gostaria de desenvolver aqui. Afinal, de resto, as contribuições dessas ferramentas para a pesquisa de Cabral em torno da linha já foram, senão amplamente, muito consistentemente discutidas em conjunto por Bagolin, Kossovitch e pelo próprio artista, para a publicação de *10 / 3 = 3 / Cabral*. Na ocasião dessa discussão, Cabral esclarece que “ao lançar a isca ou a barba, respond[e] a uma exigência do próprio trabalho, a saber, a realização simultânea do ponto, da linha e da mancha em sua relação com o figural” (p.114). Proposta cujo êxito não poderia encontrar maior reconhecimento senão por este comentário de Kossovitch: “[...] o inclassificável da barba de bode ou da isca de tubarão efetua-se inclassificável nessas figurações” (p.114). Figurações [figs. 3 à 3g; 4 à 4f; 5 à 5e] que, como observa ainda Kossovitch, emergem na cintilação de uma “linha interrompida, de alguma maneira, o tempo todo, diferenciada em si mesma. É o que resta. [...] São os restos, os resíduos, as manchas como resíduos, as linhas como resíduos” (p. 168-170).

Resíduo é sobra, é o refugio como única possibilidade de lampejo da matéria até agora oculta pela origem e usos próprios do material – oculta pela coisa predestinada ao emprego nisso ou naquilo, segundo essa ou aquela técnica. Oculta

porque domesticada, isto é, classificada e habilitada no campo dos usos e consumos. Enfim, matéria oculta pelo material cuja utilização pode ser vislumbrada apenas enquanto presença ausente – pelo menos até cair como refugio, até virar coisa sem serventia, descartada pela aplicação do material. Pois, enquanto tal, imprópria ao uso, a matéria se presta à transformação que a predispõe a uma função. Fato que a impede de se sustentar por si mesma, senão sob o material; base, substrato ou substância (do latim *substare*, se manter sob) que só consegue sustentar-se por sua destinação e, conseqüentemente, pela origem e meio, uma vez que não pode encontrar um fim em si mesma. No limite de toda qualificação ou propriedade, ela é dado, é a matéria primeira de onde é impossível recuar mais, pois é o mais baixo fundo onde a noite negra conduz tudo à indistinção.

A inclassificabilidade é inerente à própria noção de matéria, se tomada no âmbito de sua presença bruta, ou seja, inarticulada, portanto indefinível. Especificidade que leva a matéria à ordem do inapresentável. Desmaterializada pelo material, ela não existe, mas insiste, resiste. O fato de podermos imaginar senti-la, experimentá-la ou tocá-la, instiga a perguntar se não se trataria apenas de simulacros produzidos por complexas articulações figurativas – linhas, formas ou volumes – transpostas por estratégias enunciativas. Indagação que remete ao fato de que, se a matéria resiste e insiste, ela só pode fazê-lo como efeito de certa retórica da matéria. E, se a arte celebra as massas, os sons, os pigmentos, ao fazê-lo ela já estaria reduzindo a matéria ao material, ou seja, ao suporte de algo, mesmo que esse algo indicie ou reenvie constantemente aos seus próprios constituintes. Afinal a nudez brutal da matéria, sendo irrepresentável, não endereçada e não endereçante, pelo simples fato de cair em uso, de ter que responder às demandas ou limitações de uma ferramenta, assim como da captura num suporte, já é *ipso facto* rechaçada. Portanto, mesmo que se chegue o mais próximo da materialidade sensível, estaríamos ao mesmo tempo sendo conduzidos a reconhecer a distância, o buraco, o insondável, e por consequência as roupagens – esquemas, analogias – que a transformam, por isso mesmo, em efeito de discurso.

Contudo, o que se tem quando esses rastros da barba de bode ou da isca de tubarão são reconhecidos pelo próprio artista como um apanhado de refugos inscritos no papel, tal como numa “caixa de resíduos” (p. 170)?

Ao criar ferramentas da ordem do inclassificável – espécies de antiferramentas –, Cabral tem em mãos petrechos vacilantes enquanto meio e, conseqüentemente, sem grande controle quanto ao seu fim⁴⁴. Pois são instrumentos em si mesmos sem instruções e, por isso mesmo, à deriva, livres ao que emergir no processo, pelo menos até que os usos terminem por circunscrevê-los em determinadas potencialidades e limitações, ou seja, os munirem de instrução. Porém, até que isso aconteça, Cabral quase alcança a matéria por uma composição de gestos à deriva, os quais Bagolin circunscreve no que chamou de “ação residual”, assim descrita e fundamentada:

Você [Cabral] mostra isso na sequência nova de litografias que produz com a barba de bode. Fico pensando nessa relação tripla que faz repensar a autonomia do objeto. Como o Leon falou há pouco sobre a técnica que se faz valer por si mesma, um modismo na arte contemporânea, fico pensando que esse ato é tríplice porque é o instrumento, mas estranho, esdrúxulo. Ele se confunde com a execução: esse instrumento empapado de tinta também é o resíduo, ação residual como o desenho, como figural na litografia impressa. Ele é essas três coisas ao mesmo tempo: se você encara estas litografias ou, por extensão, os desenhos, como obras autônomas, perde as outras duas. Se você considera apenas a execução, acaba levando a arte ou a ação residual dela para o signo expressionista. Se você considera apenas o objeto, reduz o esdrúxulo a um signo brutalista. Trata-se, pois, de uma estrutura tríplice, ligada ao desejo, porque também há aqui a dimensão afetiva que pode surgir como sobra. Como Leon disse, essa ação residual como sobra me faz repensar a autonomia do objeto, da gravura em si mesma, do desenho em si mesmo, dimensão teórica que marca a arte moderna (p. 112).

Repensar a autonomia do objeto é o que Barthes faz ao observar que a história da pintura poderia não ser a história de obras e artistas, mas a história de ferramentas e matérias:

[...] por trás da pintura, por trás de sua soberba individualidade histórica [...], há *outra coisa*: os movimentos da garra, da glote, das vísceras, uma projeção do corpo, e não somente um domínio do olho. [...] pois é a mão a verdade da pintura, e não o olho (a “representação”, ou a figuração, ou a cópia, não seria definitivamente senão um acidente derivado e incorporado, um álibi, uma transparência sobre a

⁴⁴ Sobre essa questão do controle, Kossovitch faz o seguinte comentário: “A isca de tubarão e a barba de bode são extensões do sujeito dividido, declarado há já pelo menos vinte anos em Cabral. Não se trata de abrir passagem pela surpresa, pois o que se considera é a posição de um sujeito que não se interessa por dominar situações. É muito difícil manter longe a vontade de dominar, de controlar o processo: raramente nos permitimos o luxo de reconhecer que estamos divididos” (p. 110).

rede dos traços e camadas, uma sombra inscrita, uma miragem não essencial) [...] (BARTHES, 1982, p. 362-363).

Porém, tal qual abordada aqui, insondável, a matéria não se conta, pois é refratária à História. Logo, é apenas como presença ausente que ela aparece na história dos usos – das ferramentas e dos materiais pelos quais se faz sentir hapticamente, como observa Barthes. De outro modo, com a mesma insubmissão à História, é como refugio, como resíduos que caem do emprego do material, que a matéria se libera nos depósitos sem memória das lascas, fiapos e fragmentos esquecidos nas sobras, nos cavacos, pontas, pedaços e rejeitos que tombam fora do uso e moldagem dos materiais. Rejeitada e esquecida, a matéria é o que se acumula no ateliê aos pés do pintor ou do escultor. É entulho aumentando sem intenção nem forma premeditada. Não sendo nem vestígio, nem monumento, nem mesmo coisa, ela é simples depósito que trai o fundo esquecido das coisas.

Esse caráter inalcançável da matéria faz com que essas figurações inscritas pela barba de bode ou isca de tubarão, no que concerne a ela, não passem de encenações, uma vez que a própria ação de mostrá-la já implica em sua ocultação. Visto que, nesse contexto, devido inclusive ao esdrúxulo das ferramentas, não passa despercebido um esforço deliberado pelo residual (linha-resíduo, mancha-resíduo), a matéria, emboscada, oculta-se no que restará apenas como representação material de si mesma. Em suma, o que se tem com essas ferramentas é uma prática pela qual o relaxamento, quanto ao controle do processo, amplia o espaço para o imprevisto, mas que só pode fazê-lo mantendo o residual como previsto, fato que o transforma em instrução para o instrumento. Consequentemente, o refugio se torna objeto sobre o qual se endereçará o emprego do material, isto é, não há mais espaço para a sobra; incorporada, ela não é mais resíduo ou, como dito acima, torna-se uma representação dele. Evidentemente não é a previsibilidade do residual que o oculta enquanto tal, mas a incorporação dele no que emergirá em processo. Cabral faz a sobra trabalhar contra ela mesma num processo criador em que tudo é incorporado na obra, que, paradoxalmente, só se constitui enquanto tal num ataque a si mesma – ou seja, é obra desobrada (*œuvre désœuvrée*), pois obra-se desobrando-se.

Finalmente, é nesse movimento que se pesca a matéria em Cabral. Não o matérico do material que, tanto quanto a figura, não interessa, mas o imaterial, a

matéria imaterial. Esse algo que é potencializado nesse espaço da liminaridade perpétua instaurada pelo artista, onde pode fulgurar segundo a temporalidade elusiva do não-ainda-não-mais. Em busca do que “não provém de algo que esteja dado”, ou seja, “de encontrar algo que traga no figural o seu afeto” (p. 144), Cabral cria um dispositivo de ação aglutinadora que arrasta e incorpora tudo em tautocronia: a necessidade de produzir o traço, declara o artista, “puxando a tinta em diferentes registros, do afeto, do gesto, do conceito, trouxe a isca de tubarão, que também puxa tudo a um só tempo” (p. 104). Efeito alcançado também com o rodo, como comentado no começo deste capítulo, inscrevendo vórtices, ondulações, dobras e miragens de figuras⁴⁵, num fluxo pelo qual a matéria que emerge é aquela apresentada por Lyotard como algo que “não vem do material ao qual se aplica o ato dito criador. Ela não é potência pendente da sua forma final. Ela é, antes, da ordem da impalpável energia na qual a física contemporânea reduz a matéria” (LYOTARD, 2012a, p. 404). Apresentação que vale a pena continuar seguindo nesta citação em que o pensador elabora a relação da obra de arte com essa matéria que estaria ligada à própria ideia de verdade da obra,; em outros termos, ligada ao figural ou ao afeto evocados acima em falas tanto de Cabral quanto de Kossovitch, com as quais estas palavras do filósofo encontram grande consonância:

E a obra é como um depósito de energia oculta sob a aparência de um objeto no campo do sensível. Assim, depositada em objeto, as instituições a retêm e a colocam nas redes simbólicas: objeto cultural, objeto de definição discursiva, mensagem trocada entre interlocutores, dotada de valor pela comunidade. Ela entra assim na história, no curso do tempo consecutivo, pode-se inscrevê-la em sucessões de influências de efeitos, em contextos.

Mas o segredo do qual a obra faz parte sem revelá-lo, ela o sustém a partir dela mesma de uma matéria imaterial que não dura e não envelhece. E que é insensível. Ela [a obra] é o rastro visível, audível, de um *gesto* [...] dessa e nessa matéria. E esse gesto não é perceptível, ele leva a perceber, não é situado no espaço-tempo da percepção, é situante, situação, como o é um acontecimento. Esse gesto é a verdade da obra, beleza, sublimidade, que transita através das eras e não pode morrer. A aparição não depende do curso das aparências. Ela depende que um cenário seja oferecido à matéria imaterial para que ela deposite seu rastro, imediatamente apreendido em obra-objeto, irreconhecível. (LYOTARD, 2012a, p. 404-406).

⁴⁵ Expressão de Kossovitch no seguinte comentário a partir de um desenho manchado, gerado de um papel molhado [fig. 5] “[...] o figurativo não interessa, mas interessa o visionário. Reconsiderando os afetos, não há figura, há *miragem de figuras*, que são veículos de afetos” (p. 72, *itálico meu*).

A matéria imaterial, apesar de sua vocação formal – pois é dela e nela que temos a obra-objeto –, desaparece na medida em que a forma se apresenta, o que faz da obra tanto um meio quanto uma restrição à sua aparição. Portanto, já que é meio, não seria pela eliminação⁴⁶ da forma que nos aproximaríamos da matéria, e, uma vez que é também e ao mesmo tempo restrição, tampouco seria pela construção da forma acabada⁴⁷ – pois quanto mais estável a forma, mais distante da matéria ela está. Diante disso, como se viu até aqui, o caminho encontrado por Cabral não foi o de tentar eliminar a forma ou (o seu inverso) perseguir a forma acabada, mas o de apresentar, pela dinâmica complexa de seu grafismo pictorializado, o movimento febril da *natura naturans*, onde

[...] nada é senão o campo de ação dessa formação incessante, que vê as formas, submetidas ao crescimento e ao desaparecimento, evoluírem permanentemente, imprimindo consistência a essa dobradura do ser em conformidade com o devir, única possibilidade de existência de tudo que vive (BAILLY, 2014, p. 121).

É no seio desse estado inexorável das coisas que Cabral irá construir o cenário propício à aparição da matéria imaterial – propício ao momento elusivo do não-ainda-não-mais, que, sem anterioridade nem posterioridade, é incapturável pelos porquês daquilo que existe.

⁴⁶ Ação em si irrealizável se contamos com a existência, pois como nos lembra Bailly (2014, p. 115-116), “[...] o laço da forma com a existência [confirma] o fato bruto de que não há existência sem forma, de que a forma acompanha a existência não como sombra estendida, e sim como condição. Existir é existir sob certa forma e não sob outra, e isso vale para toda forma de existência”. Mesmo a arte dita “informal”, continua Bailly, “evidentemente não é uma arte sem formas: [...] podemos pensar [...] na ação da *action painting* tal como se manifesta na obra – ou na dança em torno da obra – de Jackson Pollock como uma recusa da forma formada ou da forma acabada, uma vontade de debruçar a obra sobre o período de sua formação, mas, mesmo aí, mesmo nesse caso, a menos que se autodestrua, a obra termina sempre por se configurar e depositar sob certa forma, podendo ser complexa ou emaranhada, como um novelo que se teria desfeito para sempre. Mas que um novelo desfeito ainda seja, ou já seja, uma forma, disso não há como escapar”.

⁴⁷ Ação em si também irrealizável, visto que, acompanhando ainda Bailly (2014, p. 121), nos damos conta de que “sabemos perfeitamente que a forma que nos parece eterna, e talvez o seja, pelo menos metaforicamente, considerada na escala humana, quero dizer, a forma mineral, é em si mesma apenas fruto de uma ação em curso, uma forma momentânea, um estado de forma”.

5. eu mudo, logo sou: da constância do inconstante

[...]
circula nas paragens um ancião verídico
do mar: Proteu egípcio, sabedor maior
do que há no baixo oceano. Seu tutor: Posêidon.
 [...]
 [...] *quando o sol empina*
hiperveraz, ao assoprar do vento Zéfiro,
oculto na madria negra, troca o oceano
pela socava côncava na qual se deita.
 [...]
Tão logo o vejas em decúbito, emprega
tua força toda para aprisioná-lo bem,
pois nada poupa em seu intuito de fugir.
Em tudo tentará se transmutar: nos seres
serpenteantes, água, fogo divoflâneo.

Homero⁴⁸

Com obras mais recentes [figs. 1 à 1d] Cabral segue aventurando novos meios de habitar o *perpetuum mobile* da *natura naturans*. Nessa espécie de hierogamia engendrante do cinza, sendo este o casamento entre o preto e o branco, o artista traceja meditações sobre a potência encantatória dos inícios – instante privilegiado em que tudo parece possível, tudo se doa ainda ao invento ou ao plasmamento. O preto, espessura opaca, prima matéria da indiferenciação primordial⁴⁹, do caos original, é superfície fértil para receber o branco em sua emergência de coisa manifesta, em sua luminosidade engendrante de aparições. Contudo, dessas núpcias agonísticas entre o dispersivo (o preto) e o coesivo (o branco)⁵⁰ nasce o intermediário

⁴⁸ *Odisseia* (Canto IV, versos 384-418), p. 117-119.

⁴⁹ Esse caráter endereçado ao preto vem especialmente da seguinte reflexão de Henri Michaux (1993, p. 25): “Por que não pintar sobre fundo preto? [...] da noite vem o inexplicado, o não-detalhado, o não-ligado a causas visíveis, o ataque por surpresa, o misterioso, o religioso, o medo... e os monstros, o que sai do nada, não de uma mãe”.

⁵⁰ Sabemos que essas duas cores não estão restritas, cada uma, a uma dessas qualidades, podendo haver mesmo, dependendo das experimentações do artista, situações em que o branco se apresente como dispersivo e o preto, coesivo. Porém, nessas obras de Cabral, a relação preto=dispersivo/branco=coesivo me parece fundamental no âmbito do movimento que estou evocando.

cinza, zona por excelência da indeterminação na qual se instala Cabral com seu mundo placentário de formas incoativas ou embrionárias, em eternos espasmos de perpétuo começo.

Cabral arquiteta um *theatrum genesis* onde Proteu, capturado, é exibido apenas pelo instante fugaz que marca o permanente trânsito metamórfico entre uma forma e outra, ou seja, na liminaridade emergente do não-é-mais-não-é-ainda. Para isso, o artista sempre esteve descendo mais fundo nas águas cinza cinzentas do oceano proteusiano através de sua ação fluídica, cuja panóplia de gestos abandona a forma na iminência do proteiforme, a partir do qual a livre associação alucina miragens de figuras.

É nesse movimento que o grafismo de Cabral encontra o seu *modus operandi* – livre à gênese perpétua na qual perceber o traço como tal é encontrá-lo como outro ali e tornado ainda outro acolá e depois outro do outro. Um estado de devir em que se está sempre nascendo ou, no que dá no mesmo, sempre morrendo. Condição que também o revela na precariedade da reviravolta, do imprevisto devorando com cada golpe qualquer possibilidade de perfeição ou resultado dito acabado. Pois, se há um apelo à perfeição, é em tudo o que o inacabado trazer de informe, disforme, anamórfico, fraturado, que essa dita perfeição será reconhecida. Afinal, a única invariável de uma linha livre à esse fluxo, é a inconstância. Errância infundável de um traçado seguindo o desejo de ser da linha que acaba por encontrar em seu próprio ser-linha a força motriz para engendrar figuras que só ganham aparição sob a perseverança visionarizada e visionarizante do traço.

5.1.

Nas **figs. 1 à 1d**, a planeidade branca do suporte, pretensa tábula rasa, é atacada pela expansiva mancha negra que não a encobre, mas a ativa. Trata-se de um preto permeável que interage com o plano do suporte num jogo de mostra-esconde instaurado pelo nuançamento que leva intermitentemente do preto mais opaco ao cinza transparente, ainda deliberadamente recuando antes de cobrir as bordas que permanecem virgens enquanto índice desse suporte – índice do *medium*, do artifício que procurará garantir a literalidade dos materiais diante da iminente e, quase sempre triunfante, distração que leva às representações.

Essas são as primeiras núpcias engendrantes do cinza perfazendo a heterogeneidade do espaço em sua dinâmica incoativa. O cinza, nos lembra Bagolin (2010, p. 20), instala a instabilidade e o devir do branco e do preto. E continua o autor:

“Escuro e enegrecido”, disse Wittgenstein, “não são o mesmo conceito”. Mas tendo o devir, passo aristotélico, como passagem de um ato a outro, o seu núcleo na potência, pois são os atos carregados de potências, intrinsecamente, caminha o cinza num caso ou no outro ao seu ato final, entelêquia da escuridão para o cinza que enegrece, entelêquia da iluminação para o cinza que clareia, ativando-se sempre o cinza como corredor para a cintilação se perfazer ao final do ato final.

Esse “cinza que clareia” se imiscui na cintilação do branco arrastado pelo rodo volteando em dobras e girando sobre si mesmo em vórtice plasmado no negrume com o qual emerge em contraste, tanto por repulsão quanto por assimilação. A repulsão é especialmente sentida em *AE* [fig. 1], na qual o forte efeito de profundidade do negro acentua a convexidade do plano das figuras que parecem estar saltando para fora da tela ao mesmo tempo que puxadas por uma espécie de buraco negro. O efeito inverso é sentido em *1/5* [fig. 2], na qual a predominância do “cinza que clareia” ao fundo acolhe as figuras que se apresentam encurraladas, ou seja, na iminência de desaparecer tanto pela assimilação a esse fundo quanto pelo preto convexo que escorre a partir da zona superior da tela. Em última instância, sabemos que são todos movimentos do e no devir cinza, esse ponto fundante da Natureza que age no mundo, tal como descrito por Klee (1998, p. 56):

Esse ponto é cinza porque não é nem branco nem preto ou porque é branco tanto quanto preto. Ele é cinza porque não está nem no alto nem no baixo ou porque está no alto tanto quanto no baixo. Cinza porque não é nem quente nem frio. Cinza porque é ponto não dimensional, ponto entre as dimensões e na sua intersecção, no cruzamento dos caminhos.

É aqui que o Jano quadrifronte de Borges⁵¹ intensifica a sua vigília. Na encruzilhada dos quatro pontos cardeais (*cinza que escurece* ↔ *preto* ↔ *cinza que clareia* ↔ *branco*) do *teatrum genesis* de Cabral emerge esse movimento inconstante em que o devir *preto* do *cinza que escurece* é ao mesmo tempo o devir *branco* do *cinza que clareia*. Trânsito permanente no qual a única perpetuidade revelada é a do

⁵¹ *Op. cit.*, 1981, p. 201.

cinza, nas dobras em que sair de si é voltar para si. Dobras que, longe de uma simples tautologia, revelam a espessura impenetrável do manifesto, onde a finitude, ao dobrar-se sobre si mesma, encontra a abertura para a infinitude – seja lá por que meio se queira evocá-la neste vasto espectro de parassinonímias: cinza, natura naturans, perpetuum mobile, theatrum genesis, indeterminação, informe etc. – formas de tentar chegar a essa abertura que, para a angústia do artista, só se vislumbra neste paradoxo aporético observado por Jeanneret (2016, p. 135): “Dar forma ao informe aniquila seu objeto. Iluminar a confusão, congelar o evanescente: operações ao mesmo tempo indispensáveis e absurdas, uma vez que elas destroem o que gostariam de revelar”. Com a consciência aguda dessa aporia, Cabral enfrenta o território estático do suporte, tanto em sua literalidade material quanto em suas projeções abundantes de clichês próprios do ofício (*savoir-faire*, repertório cultural, apriorismos da intencionalidade etc.).

Cabral sabe que o movimento enquanto tal não é representável, nem mesmo apresentável, uma vez que apresentá-lo já seria diferenciá-lo do fluxo que contém a duração da experiência do movimento. A estratégia do artista se torna então colocar o grafismo em estado perpétuo de ação, fazer a sua linha-mancha agir, ter força de ação, valor de ato, ou seja, o *theatrum genesis* de Cabral é lugar onde olhar é agir, onde todos (artista e espectadores) são engajados na captura de Proteu – esse traçado fugidio de morfogêneses precárias que se esvanecem ainda em estado pré-morfológico. Pois trata-se de um lugar em estado permanente de elaboração pela qual o pretense contemplador será arrastado no fluxo indeterminado e indeterminante, no seio do qual procurará, por sua vez, elaborar suas próprias zonas de sentido. Zonas condenadas à flutuação, uma vez que, frase do e no movimento, é uma frase em contrações e convulsões de matérias investindo polos de intensidades contraditórias.

Como lugar de potência e metamorfose constante, especialmente pelos paradoxos visuais, contradições plásticas, inverossimilhanças semióticas etc., é que a movência se sinaliza – ou seja, não sem constranger a evidência, sem semear um grão de heterogeneidade na iminência da homogeneidade formal e qualitativa. Sempre descontínuo ao olhar, não somente da continuidade da imagem tomada como um todo, mas ainda, e sobretudo, de cada continuidade local, o fluxo, enquanto escoamento ou mesmo substrato do movimento, é lugar de uma diferença motriz.

É como efeito dessa diferença motriz que, nas **figs. 1 à 1d**, irrompe o branco-aparição no e do antro obscuro onde tudo pode surgir. O caráter fantasmático submetido ao dinamismo centrípeto e helicoidal dessas figuras envia à agitação metamórfica dos *entres*, das intersecções ainda sem endereço de forma. Há um movimento que pensa por ele mesmo na aventura de uma linha-mancha sem nada por determinar ou fechar, tampouco a afirmar. São linhas-manchas de forte parentesco com as linhas de Michaux (2004, p. 960), sobre as quais ele declara: “[...] estranhas linhas que me vinham companheiras de figuras indecisas, de fantasmas de seres [...]”. Fantasmas, aparições, seres de passagem que se mostram perfeitas figuras-avatares do que é fluídico, do próprio movimento. São reservas de energia, figuras que ainda guardam em seu efeito aparição-evanescência o repente do golpe agilmente matizado de gestos que as geraram. Pois cada figura nasce nos segundos que um golpe leva em seu arrastar-se pela superfície da tela. Emergência de prima mão, não há gesto arrependido exigindo retorno de retoque; quando muito, há novo golpe arrastando sobreposição ao anterior.

Em suma, trata-se de rastros de um movimento cinestésico completamente afinado com o ritmo proprioceptivo da mão do artista, ritmo que, por sua vez, designa o próprio movimento em combinações sempre sujeitas a mudar, numa infindável e simultânea eclosão de variáveis no fluxo de inconstantes cadências, entre as quais se pode vislumbrar, como nessas figuras, o triunfo da velocidade – tanto nos gestos quanto em seus efeitos plásticos.

5.2.

No seio da abordagem que vem sendo feita aqui do grafismo de Cabral, pensar o movimento é percebê-lo intrinsecamente ligado ao ritmo, ou como ele mesmo sendo o próprio ritmo. Contudo, para isso, é preciso ir além da definição clássica deste último como a deferência de intervalos e retornos iguais, ou seja, a lei da regularidade, da simetria e do isocronismo.

A fim de reativar o sentido etimológico da palavra ritmo, Benveniste (1991, p. 366) propõe a seguinte tradução para a palavra grega $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ [*rhuthmos*]: “forma distintiva, figura proporcionada, disposição”. No entanto, como observa o linguista, é preciso ser cauteloso com o termo “forma”, que aparece ligado a $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ [*rhuthmos*],

quando se pensa em outras expressões gregas como “σχῆμα [skhèma], μορφή [morphè], εἶδος [eidos]” (*idem*, p. 367) para “forma”. Para esclarecer a importante distinção entre esses termos, Benveniste avança da simples tradução do termo e decompõe ῥυθμός [rhuthmos] em seus dois elementos formadores ῥεῖν [rheîn] e -(Θ)μός [-thmos]: “A formação em -(Θ)μός [-thmos] merece atenção pelo sentido especial que confere às palavras ‘abstratas’. Indica não o cumprimento da noção mas a modalidade particular do seu cumprimento, tal como se apresenta aos olhos” (*idem*). Emerge então a especificidade de um ato ou de uma realização contingencial, como, por exemplo, a de uma “dança particular vista no seu desenvolvimento” (*idem*) implicada, evidentemente, numa percepção, algo que “se apresenta aos olhos” ou, ainda, aos outros sentidos. Isso, somado ao fato de que a fixidez da forma, própria ao termo σχῆμα [skhèma], não poderia revelar maior distância do sentido de ῥυθμός [rhuthmos], cujo radical verbal ῥεῖν [rheîn] (*escorrer, fluir*) indica sua ligação intrínseca com a mobilidade, leva Benveniste a desvelar na palavra ῥυθμός [rhuthmos] a seguinte definição:

[...] [é] a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplu que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável (*idem*, p. 367-368).

Já no âmbito da reflexão estética, é avançando a partir desse trabalho de Benveniste que Maldiney (2012, p. 17) faz a crítica do “falso ritmo”:

Os componentes do ritmo não são, na realidade, intervalos, mas “tensões” de duração, cuja distribuição não é expressão de uma lei e, cuja unidade não cessa de surgir em estado nascente. O retorno periódico do mesmo (“princípio de repetição”) é a negação absoluta dessa criação de imprevisível e incontornável novidade em que um ritmo é advento-acontecimento. Atribuir a esse retorno um valor estético supõe o mesmo desconhecimento. Uma configuração temporal ou espacial não acessa o ritmo porque estaria dotada de uma função estética definível *a priori* como fora dela. Seu momento estético não surge. Ele é sua própria dimensão, seu momento de existência.

Portanto é contra a confusão do ritmo com a cadência ou com a medição (métrica) que o filósofo evocará o *tic-tac* do relógio, espécie de *Gestalt*, funcionando

por intervalos regulares, em contraponto com a onda que, estando sempre em formação (*Gestaltung*), em automovimento, de alguma forma viva em sua própria crista, renasce sem cessar de suas próprias falhas (*idem*, p. 17).

A metáfora de Maldiney para o verdadeiro ritmo (re)lança-o no mundo proteusiano em que a opaca “madria negra”, ao ocultá-lo, se confunde com o próprio deus ainda longe de seu breve repouso na forma, deitado em decúbito na “socava côncava”. Repouso que, se depender do grafismo de Cabral, ele não conseguirá, pois trata-se de um traçado no qual encontrar um *pattern* significa ter de assumi-lo como a constância do inconstante pela qual o artista mergulha no tensivo *entre* dos extremos inércia↔dissipação. Polos nos quais, ao atingi-los, o ritmo morreria, uma vez que abandonar-se à medida, obedecendo a uma estrutura, seria limitar demais, a ponto de matá-lo na inércia e, por sua vez, abandonar-se ao movimento em direção ao ilimitado seria perdê-lo na dissipação. Saber habitar esse *entre* é ter a mão entregue ao vazio pleno, onde, na dança das variações, o ritmo, na ameaça de se extinguir, reflui sobre ele mesmo.

Maldiney (1994, p. 147-173) apresenta o ritmo como a verdade da sensação que emerge não como modo de representação, mas como modo de presença onde a ritmicidade de uma obra é a sua forma de imediaticidade. Ou seja, é estar nessa duração em que a “obra em ritmo”, diria Klee (1995, p. 73-78), nos dá a um só tempo a forma e a formação, a *Gestalt* e a *Gestaltung*; nos faz participar de sua gênese, de seu movimento próprio – segundo a etimologia da palavra *ῥυθμός* [*rhuthmos*] como “maneira particular de fluir” (BENVENISTE, 1991, 368).

Não é difícil encontrar a relação estreita dessas percepções com a noção lyotardiana de *ver*, tal como desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação, pois, com a noção de ritmo, Maldiney resiste à tentação de reduzir a obra ao discurso ou a arte à linguagem. Afinal o *ritmo* é precisamente o que escapa à linguagem.

Observação que aponta para um tipo de paradoxo já muito familiar a esta pesquisa: a conclusão de que “ritmo” é a palavra escolhida para designar o que, na obra, escapa às palavras. Inferência incontornável das seguintes afirmações do filósofo: “O ritmo não é nomeável. Não é nem mesmo concebível; ele é o antinômico do conceito” (MALDINEY, 1986, p. 32).

Diante de tal ponderação, não estaríamos novamente ante a evocação do “silêncio selvagem” de que fala Lyotard⁵²? A falha à qual Maldiney atribui a própria existência do ritmo em seu processo de autogênese que, por sua vez, torna possível a existência da obra na percepção, não está distante da maneira que Lyotard, como exposto no primeiro capítulo, apresenta o silêncio: “O silêncio é o contrário do discurso, ele é violência ao mesmo tempo que é beleza; mas ele é também a sua condição, já que está do lado das coisas sobre as quais há a falar e as quais deve exprimir”⁵³. Se o próprio do ritmo, como diz Maldiney (*idem*, p. 205), é de se realizar através de suas próprias falhas, integrando em sua autogênese as mutações heterogêneas que transforma desde o seu interior – tanto quanto o silêncio, pode-se acrescentar –, ele comunga dessa opacidade, dessa espessura inesgotável no seio da qual as coisas se desfazem e se refazem num processo tensivo em que o refazer-se é intrínseco ao desfazer-se. Coextensividade sem princípio nem fim na qual o sentir se articula ao se mover no primado da dimensão “genético-rítmica” em seu cruzamento com a dimensão “intencional-representativa”⁵⁴.

É esse cruzamento de dimensões que é habitado por Cabral em sua busca incansável de potencializar cada vez mais a tensão decorrente de experimentações nas quais se tem a realização a um só tempo da exaltação diastólica e do recolhimento sistólico. *Modus operandi* engendrante de conjunções disjuntivas que garantem a estação de Cabral no movimento, sem levá-lo à dispersão absoluta ou, muito menos, ao repouso próprio do decalque de clichês da História da Arte. Conduzindo e conduzido por componentes em permanente tensão, Cabral nos participa sua “maneira particular de fluir” como um ponto de hiância no meio do vazio, de onde

⁵² *Op. cit.*, 1985, p.14.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Guardadas as importantes diferenças entre o pensamento de J.-F. Lyotard (especialmente em relação a sua crítica à fenomenologia) e o pensamento do fenomenólogo H. Maldiney, o que busco fazer neste parágrafo é uma aproximação entre os dois filósofos no que concerne ao como cada um deles aborda a relação entre o espaço da significação e o espaço do sentido, ou seja, entre o que Maldiney (1994, p. 155-156) define como “a dupla dimensão de uma obra figurativa”: “intencional-representativa” e “genético-rítmica”, do cruzamento das quais, para ele, nasce a arte, seja pintura ou escritura. O representativo e o rítmico, aqui, corresponderiam respectivamente ao que Lyotard desenvolve como espaço da lisibilidade (discurso) e espaço plástico do ver (figura). Na reflexão estética de Maldiney encontro, em sua insistência sobre o protagonismo do movimento enquanto ritmo, o ingrediente necessário para elaborar de forma mais direta o que venho apontando desde o primeiro capítulo como elemento fundamental no grafismo de Cabral: o seu compromisso com esse fluxo de emergência descontínua como a de um Proteu em águas heraclitianas, com essa movência que resiste de forma tão particular (rítmica) à inércia e ao fechamento, seja lá de qual esfera da existência essa ameaça apareça.

emerge sua linha-mancha arrastando, escorrendo, coagulando, rasurando, cesurando
o olhar que, de sua avidez pela figura, faz brotar aparições incertas, miragens
cambiantes em perpétuo estado de fuga.

o desejo
que da vida foge
como fantasma
escafedendo dos mortos
de quando em quando
encontra
minha mão vazia⁵⁵

⁵⁵ Poema inédito de Cabral.

Considerações finais

Depois de ter observado por uma última vez os dois traços azul e amarelo, deu ordem imediata de selar os cavalos, pois queria regressar ao palácio. Ansiava libertar o pintor para o honrar e lhe agradecer, porque este lhe tinha permitido sentir o poder da intensidade dos dois traços, um azul, outro amarelo, os dois dragões.

Conto tradicional asiático

Seguir até aqui alguns dos milhares rastros da mão grafista de Cabral não é apenas descobrir uma linha livre ao prazer de ser linha, de ir linha, mas é também e, ao mesmo tempo, se surpreender com uma linha violada, triturada, entregue à angústia da rasura pela qual revelar-se linha é se desaparecer linha. Em choque com os seus próprios limites, sempre na iminência de ser devorada pela mancha, a linha de Cabral é a própria liminaridade onde, ambígua, manifesta a um só tempo tanto o seu devir mancha quanto o seu devir traço. Espaço privilegiado da *figura figurante*, de onde, a linha, sempre atrelada ao movimento original de um inacabamento soberano, tal como desenvolvido ao longo desta dissertação e especialmente no capítulo anterior, pode ser vislumbrada em sua dimensão ontológica. Dimensão que, no horizonte potencial do grafismo, é recorrendo à Michaux que se pode encontrar um fecundo ponto de partida para a sua exploração:

Um face-à-face gráfico não deve ser uma carícia. A linha não é condensação de volume ou de superfície, mas uma condensação de cem gestos e atitudes e impressões e emoções. Reencontrar um tudo de uma só vez. Uma condensação dinâmica feita de arremessos, não de formas (MICH AUX, 2004, p. 960).

Cabral, por sua vez, evoca o que chama de *ser-linha*, estado pleno de potência sobre o qual o artista fala a partir de uma analogia com a performance elocutória do ator:

Toda a ação conectada⁵⁶ que você pode trazer ao fazer uma linha, vai emergindo de coisas impossíveis de se esclarecer. [...] Mas, por exemplo, se um ator entra em cena e abre a boca para dizer alguma coisa, aquela coisa já tem que trazer o ator, já tem que trazer tudo. Não é que lá num determinado momento surge, não, quando ecoa o primeiro vagido já tem que estar tudo ali -- E já está tudo ali! -- Então, por exemplo, eu percebo que através de uma qualificação a mais que você vai dando às coisas para que possam ter uma relevância, elas vão, de certa forma, se distanciando dessa coisa mais celular ou molecular ou básica, mínima [...] -- E não é do minimalismo que estou falando. Eu só estou querendo dizer que um movimento, qualquer que seja, já poderia trazer tudo.

Esse mínimo molecular evocado por Cabral é o mesmo estado em potência que Michaux evoca como “condensação dinâmica feita de arremessos” na qual se pode “Reencontrar um tudo de uma só vez”. Como *ser-linha*, no grafismo de Cabral, esse movimento é a força motriz própria do traçado dessa “ação conectada” que, sem olhar para frente ou para trás, é capaz da ruptura com a temporalidade mundana na qual triunfa a anterioridade do possível⁵⁷. Uma vez livre das barreiras do possível, fecundado de imagem potencial, mais profunda, em sua temporalidade não mundana o impossível poderá emergir, ou seja, o acontecimento com sua força em nos fazer reconhecer a incomensurabilidade das possibilidades de apreensão das coisas. O acontecimento com “um espaço e um tempo de vertigem” próprio do impossível, porque não “religado a seu contexto ou a seu meio perceptivo” (LYOTARD, 1985, p.

⁵⁶ Para explicar o que entende por “ação conectada”, Cabral conta a seguinte história: “O mestre coloca dois pontos num papel e pede para o discípulo traçar uma linha juntando-os. Imediatamente o discípulo se coloca em ação traçando o papel de um ponto ao outro. Em seguida o mestre observa atentamente o traçado em toda a sua extensão e diz que até determinada altura aquela linha fazia sentido, pois ele estava vivendo-a e que, a partir dali, ele apenas usou-a para completar o percurso até o ponto. Fato que tornava esse trecho desconectado, sem intensidade nenhuma.

⁵⁷ Gilles Deleuze (2011, p. 273) descreveu de forma excelente a vacuidade do conceito de possível quando se quer que ele abarque o de potência: “na medida em que o possível se propõe à ‘realização’, ele mesmo passa a ser concebido como a imagem do real, e o real, como a semelhança do possível. Por isso compreendemos tão pouco o que a existência agrega ao conceito, duplicando o semelhante pelo semelhante. Tal é a fragilidade do possível, fragilidade que o denuncia como produto *a posteriori*, fabricado retroativamente, à imagem do que se lhe assemelha.” O argumento da potência como possibilidade vem do senso comum que não percebe que: só se pode ver na criança um homem em potência, a possibilidade de um homem, porque um homem em ato já me foi dado anteriormente -- uma anterioridade tão cronológica quanto lógica. O que leva a conclusão de que a potência visual é concebida apoiada no visível, confundindo assim numa mesma noção “o que é visto” e “o que pode ser visto”, tal como observado na metafísica de Aristóteles (2002, p. 396) em sua reflexão sobre a potência -- *δυναμις* [dynamis].

135), não padece de apriorismos, não podendo, assim, ser previsto, nem mesmo concebido.

Aqui trabalha a “ação conectada” trazendo a linha, tal qual declara Cabral, “de coisas impossíveis de se esclarecer”, pois o artista tem a mão ancorada no vazio potencial onde ele mesmo, transformado numa linha, abre-se inteiro ao prodígio catastrófico do inesperado, campo minado de enigma, espaço do sensível que excede a qualquer tentativa de apropriação, diante do qual, o comentador, se quiser ser fiel à essa profusão responsável pela indefinição da obra, como observa Lyotard (2009, p. 66), não tem outra alternativa senão a de tentar, ele mesmo, se fazer profusão na e da matéria que é a sua, a matéria da língua:

***parekphrasis*⁵⁸**

[As minhas obras] são procuras que falharam, é só isso.

Alberto Giacometti

estendida no chão, uma mancha
no chão, uma linha escorrida
mancha alinhada?
linha manchada?

chão do ateliê
papel japonês
preto cinz(el)ando branco

O artista retorna. Mãos de bandeja com tinta liquefeita e pincel grosso. A mão do pincel lança o seu peso que cai disputando espaço no papel com a tinta que salta da bandeja desequilibrada da outra mão reivindicando maior participação. O preto escorre, à deriva, quer escapar. Mas o pincel, em seu ágil percurso, o captura, alinha-o, arrasta a mancha para além da sua limitada expansão. Sabe do seu fôlego curto. Porém, a mancha resiste, encharca, embriaga o papel, afunda-o, afunda-se, agoniza no chão.

⁵⁸ *Poemanálise* inédito de minha autoria.

três, quatro golpes?
o pincel repousa

Mas o papel e a tinta nunca repousam. É preciso suspendê-los
antes que o chão encharcado, carente de epiderme, reivindique-os.
Lentamente, embebido, frágil
o papel alcança uma pequena distância do chão. Fica ali, mal-
ajambrado, prostrado sobre os apoios, contemplando, como se
sombra fosse ele, do seu resistente duplo, o chão impresso, suporte
impermeável.

Em incidente do qual o chão não pôde guardar rastro, o papel rompe
em um, em dois lugares. Trabalho de papel japonês liquefazendo-se
nos empoçados da tinta. Duplamente fissurada a figura do papel já
não encontra mais o seu duplo na impressão do chão.

“Agora faz parte”, disse o artista olhando para as fissuras que o
fizeram decidir pela suspensão do frágil papel na parede.

estendida na parede, figura uma mancha
na parede, figura uma linha escorrida
mancha alinhada?
linha manchada?

no grafismo de Cabral
mancha é linha que não dá certo
linha, foi a mancha que não deu certo
não dar certo roça em achados
no grafismo de Cabral

No vasto e espetacular mundo da arte que deu certo, não dar certo
é resistir, é a resistência silenciosa da criação no mundo do ateliê,
no mundo chão do ateliê.

Referências

- AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ALBERTI, Leon B. *Da pintura*. 2a edição: Campinas - SP: Unicamp, 1999.
- _____. *La statue (De statua)*. Paris : Rue d'Ulm-Musée du Quai Branly, 2011.
- ALLIEZ, E. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: 34 editora, 1996.
- _____. *Défaire l'image : de l'art contemporain*. Paris : Les Presses du Réel, 2013.
- _____. *L'oeil-cerveau : Histoire de la peinture moderne*. Paris : VRIN, 2007.
- AMEY, C. *Mémoire archaïque de l'art contemporain : littéralité et rituel*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- ANTONIOLI, M. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.
- AUBRAL, F. et CHATEAU, D. *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- BAGOLIN, L. A. (Coord.). *10 / 3 = 3 / Cabral*. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____. *Cabral: pinturas, desenhos, gravuras*. São Paulo: Galeria Sérgio Caribé, 2010.
- BAILLY, J.-C. *L'Atelier infini : 30.000 mille ans de peinture*. Paris : Hazan, 2007.
- _____. "Sobre a forma". **Serrote - uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura**. São Paulo: IMS, No. 17, p. 113-145, jul. 2014.
- BALZAC, H. "A obra-prima ignorada", in *A comédia humana*. São Paulo, Globo, 1992.
- BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus - Essais critiques III*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- BATT, Noëlle. "L'expérience diagrammatique : un nouveau regime de pensée". **TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)**. *Penser par le diagramme : de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*. Vincennes: PUV, No. 22, revue annuelle, automne/2004.

- BELTING, H. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimad, 2004.
- BENVENISTE, E. "A noção de 'ritmo' na sua expressão linguística" in *Problemas de Linguística Geral I*. 3ª ed.: Campinas-SP, Pontes, 1991, p. 361-370.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins editora, 2006.
- _____. *Mémoire et vie*, (textes choisis par Gilles Deleuze). 4^e édition. Paris : Puf, 1975.
- BIDAUD, E. et FOURMENT-APTEKMAN, M-C. *Visages*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- BORGES, J. L. *Obra poética (1923-1977)*. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- BOSSEUR, D. "Le temps des silences" in : COLLECTIF ~ ESSAI. *Lyotard*. Paris : Éditions Inculte, 2009, pp. 159-170.
- BUYDENS, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : VRIN, 2005.
- CABRAL, Hélio. *Pincelagens e debuxos*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Entrecabeças*, (catálogo). Lisboa: Art Lounge Galeria, 2008.
- CASA NOVA, V. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- CHATEAU, D. *Arts plastiques : archéologie d'une notion*. Nîmes: Chambon, 1999.
- CHATEAU, D. *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- _____. *La question de la question de l'art : note sur l'esthétique analytique*. Saint-Denis : PUV, 1994.
- _____. *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008.
- _____. *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, Harmattan, 2000.
- CHÂTELET, G. *Les enjeux du mobile*. Paris : Seuil, 1993.
- COBLENCÉ, F. "Les peintres de Jean-François Lyotard" in : ENAUDEAU, C.; NORDMANN, J-F.; SALANSKIS, J-M. et WORMS, F. (Orgs.). *Les transformateurs Lyotard*. Paris : Sens & Tonka, 2008, pp. 79-98.
- COURTINE, J-J. et HAROCHE, C. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVIe. – début XIXe. Siècle*. Paris : Rivages, 1998.

- CYRULNIK, B. (dir.). *Le visage : sens et contresens*. Paris : ESHEL, 1988.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe : Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris : Minuit, 1973.
- _____. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980.
- _____. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Minuit, 2005.
- DELEUZE, G. et PARNET, C. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. 12^e édition. Paris : Puf, 2011
- _____. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.
- _____. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Minuit, 1988.
- _____. *Peinture* - cours 16 du 28/04/81. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=47, acessado em: 06/2016.
- DERRIDA, J.; NOUSS, A. et SOUSSANA, G. *Dire l'événement, est-ce possible ?*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002.
- _____. *Fra Angelico : dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.
- DUCOL, J. *La philosophie materialiste de Paul Valéry*. Paris, Harmattan, 2005.
- ESPADA, Heloisa (org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- FERNANDEZ-ZOÏLA, A. "Le figural événementiel" in : COLLECTIF ~ ESSAI. *Lyotard*. Paris : Éditions Inculte, 2009, pp. 117-128.
- GAMBONI, D. *Images Potentielles : ambigüité et indétermination en art moderne*. Paris : Les Presses du Réel, 2016.
- GIEDION, S. *Espace, temps, architecture*. Paris : Ed. Denoël, 2004.
- GIROUX, D.; LEMIEUX, R. et CHENIER, P.-L. (orgs.). *Contr'Hommage pour Gilles Deleuze : nouvelles lectures, nouvelles écritures*. Québec : Pul, 2009.

GOMBRICH, E.H. “La mascara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” in: GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, J. y BLACK, Max. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona – Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 15-67.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, A. B. A. *Bergson e a criação artística*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013, (tese de doutorado).

GUATTARI, F. *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*. Paris : Éditions Recherches, 1979.

HEINICH, N. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Cia das Letras & Penguin Group (USA), 2013.

_____. *Odisseia*. 2ª ed. São Paulo. Editora 34, 2012.

JEANNERET, M. *Perpetuum mobile : métamorphose des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*. Paris : Librairie Droz, 2016.

JENNY, L. (org.). *Les style en acte : vers une pragmatique du style*. Genève : Métis Presses, 2011.

KLEE, Paul. *Ecrits sur l'art : pensée créatrice*. Textes assemblés et annotés par Jurg Spiller, volume 1. Paris : Dessin et Tora, 1973.

_____. *Ecrits sur l'art : histoire naturelle infinie*. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller, volume 2. Paris : Dessin et Tora, 1977.

_____. “La création comme genèse” in BONFAND, A. *Paul Klee : le geste en sursis*. Vanves (île-de-France) : Hachette Livre, 1995, p. 73- 78.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

_____. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1998.

KOSSOVITCH, Leon. *Cabral*. São Paulo: Décor, 2011.

_____. *Hélio Cabral*. São Paulo: Edusp, 1995.

LAFARGUE, B. “Des figures du visage aux visage des figures”. *Figures de l'art. Revue d'Études Esthétiques*, Pau : n. 5, s/mois, 2000/2001. Disponível em:

<<http://pagesperso-orange.fr/marincazaou/esthetique/fig5/lafargue.html>>.

Acessado em: 22 jan. 2014.

LE BRETON, D. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris : Métailié, 1992.

LÉVINAS, E. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Paris : La Haye, M. Nijhoff, 1961.

_____. *Le visage de l'autre*. Paris : Seuil, 2001.

LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Paris : Éditions Klincksieck, 1985.

_____. *Karel : un geste de couleur*. Bruxelles : Leuven University Press, 2009.

_____. *L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory*. Paris : Le Castor Astral, 1992.

_____. *Le différend*. Paris : Editions de Minuit, 1983.

_____. *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 2000.

_____. *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*. Bruxelles : Leuven University Press, 2012a.

_____. *Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art*. Bruxelles : Leuven University Press, 2012b.

_____. *Textes dispersés II : artistes contemporains*. Bruxelles : Leuven University Press, 2012c.

_____. "Freud selon Cézanne", in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

MALDINEY, H. *Art et existence*. 2e. éd. Paris : Klincksieck, 1986.

_____. "L'esthétique des rythmes" in *Regard Parole Espace*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994, p. 147-173.

_____. "Notes sur le rythme" in CHARCOSSET, J.-P. (dir.). *Henri Maldiney : penser plus avant....* Chatou-FR, Éditions de la Transparence, 2012, p. 15-24.

MATTÉI, J-F. "Légèreté et superficialité" in *Arte-Filosofia*, Association Culturelle

(Site): Cannes - FR, 2011. Disponível em: < <http://www.artefilosofia.com/wp-content/uploads/2011/07/jfmatteicannes2011x.pdf> >. Último acesso em: 15 de

jan. 2018.

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2001.

MICHAUD, Yves. Critères esthétiques et jugement de goût. Paris : Fayard, 2011.

_____. *La Crise de l'art contemporain*. Paris : PUF, 1997.

MICHAUX, H. *Emergences-Résurgences : les sentiers de la création*. Genève : Albert Skira, 1993.

_____. *Misérable Miracle : la mescaline*. Paris : Gallimard, 1972.

_____. *Passages (1937-1950)*. Paris : Gallimard, 1998.

_____. *Paul Klee*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 2012.

_____. "Saisir" in *Œuvres Complètes, Vol. 3*. Paris : Gallimard, 2004.

MONTAIGNE. *Essais - Livre I*. Paris : Garnier-Flammarion, 1969.

MONTANER, J. M. *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. 2a ed. Barcelona: GG, 1997.

NERY, Laura M. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Rio de Janeiro: PUC, Dissertação de mestrado, 2006.

PANOFSKY, E. *Essais d'iconologie* : Paris, Gallimard, 1967.

_____. *Le Titien : question d'iconographie*. Paris: Hazan, 1990

PARRET, H. *L'oeil qui caresse : le cas Pygmalion*. LIMA, Universidad de Lima, Second Séminaire – 25 septembre 2013. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/236623653/2-L-Oeil-Qui-Caresse-Le-Cas-de-Pygmalion> > . Último acesso em: 15 de jan. 2018.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLINE-L'Ancien. Histoire naturelle – Livre XXXV (De la peinture) : Disponível em: < http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_naturelle_-_Livre_XXXV >. Acessado em: 27 jul. 2014.

PELLETIER, P. R. "La nouvelle modernité : pour le plaisir de la main créatrice". in

Liaison - Las revue des arts en Ontario français : Venier (Ontario - CA), Les Éditions L'Interligne, No. 72, 1993/5, p. 48-48.

POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. 2^a éd. Paris : Hermann, 2014.

PREVOST, B. *Peindre sous la lumière - Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*. Rennes - FR : PUR, 2013.

_____. *La peinture en actes : gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Arles: Actes Sud, 2007.

REMINGTON, R. R. *American modernism : graphic design, 1920 to 1960*. New Haven: Yale University Press, 2003.

REVUE La Licorne. *L'intensité : formes et forces, variations et régimes de valeurs*. Rennes : PUR, No. 96, 2011.

REVUE La Part de l'Oeil (revue de pensée des arts plastique). *Forme et forces - Topologie de l'individuação, Deleuze, Simondon*. Bruxelles : Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts, No. 27/28, 2012/2013.

REVUE Les Temps Modernes 2005/1 (n° 629), p. 43-76. DOI 10.3917/lrm.629.0043, disponível em: <http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2005-1-page-43.htm>, consultado em 06/2016.

REVUE TLE (Théorie, Littérature, Enseignement). *Forces-Figures : faire sentir les forces insensibles*. Vincennes: PUV, No. 24, 2006-2007.

RANCIÈRES, J. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.

RILKE, R. M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Porto Alegre - RS: L&PM Pocket, 2011.

ROQUE, G. *Art et science de la couleur*. Paris : Gallimard, 2009.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris : PUF, 2006.

SCHEFER, O. *Qu'est-ce que le figural ?*. Paris : Critique, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.

SIMMEL, G. *La tragédie de la culture*. Paris : Rivages, 1988.

SIMONDON, G. *Cours sur la perception (1964-1965)*. Chatou: Les Éditions de La

Transparence, 2006.

_____. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Jérôme Millon, 2005.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

SOUPAULT, Ré et Philippe; ZHONG-YAO, Li. *Dragon bleu, dragon jaune*. Paris : Flammarion, 2006.

VALÉRY, P. "C XXIX" in *Cahiers*. Paris : Editions du CNRS (1957-1961), 1972.

_____. « L'idée Fixe » in *Œuvres, tome II* : Paris, Gallimard, 1960.

VASCONCELLOS, J. L. *Religiões da Lusitânia, II*. Lisboa : Imprensa Nacional, 1905.

WAT, P. "L'épreuve de l'arbre, cinq remarques sur le travail d'Alexandre Hollan", catálogo da exposição *Le chemin de l'arbre*. Musée Fabre-Ville de Montpellier, 2012.

WILDE, J. *De Bellini à Titien : texture, forme, couleur dans l'art vénitien*. Paris, Macula, 1993.

ZOLA, É. *L'oeuvre*. Paris, Gallimard, 1983.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze : une philosophie de l'événement*. 2^e édition. Paris : Puf, 1996.

Anexo

Fig. 1 – *AE* – 2017 – emulsão acrílica – 200 x 190 cm

Fig. 1a – *I/5* – 2017 – emulsão acrílica – 200 x 190 cm

Fig. 1b – *Coador* – 2017 – emulsão acrílica – 210 x 150 cm

Fig. 1c – *Ondas* – 2017 – emulsão acrílica – 220 x 150 cm

Fig. 1d – J&V – 2017 – emulsão acrílica – 215 x 150 cm

Fig. 2 – *s/t*– 1972 – nanquim s/ papel – 20,52 x 11,26 cm

Fig. 2a – s/t– 1973 – lápis s/ papel – 21 x 15 cm

Fig. 2b – s/t– 1974 – naquim s/ papel – 22 x 15 cm

Fig. 2c – s/t– 1974 – naquim s/ papel – 22 x 15 cm

Fig. 2d – s/t– 1973 – lápis e naquim s/ papel – 15 x 12 cm

Fig. 2e – s/t– 1974 – naquim s/ papel – 16 x 12 cm

Fig. 2f – s/t– 1974 – naquim s/ papel – 14,29 x 11,47 cm

Fig. 2g – s/t– 1974 – naquim s/ papel – 21,30 x 11,15 cm

Fig. 2h – s/t– 1973 – naquim s/ papel – 20 x 21 cm

Fig. 3 – *Litografia 3* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3a – *Litografia 11* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3b – *Litografia 7* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3c – *Litografia 17* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3d – *Litografia 23* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3e – *Litografia 25* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3f – *Litografia 14* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 3g – *Litografia 28* – 2009 – 55 x 40 cm

Fig. 4 – *Monotipia 3* – 2009 – 200 x 100 cm

Fig. 4a – *Monotipia 5* – 2009 – 55 x 40

Fig. 4b – *Monotipia Q* – 2009 – 107 x 80 cm

Fig. 4c – *Monotipia 14* – 2009 – 200 x 100 cm

Fig. 4d – *Monotipia G* – 2009 – 107 x 80 cm

Fig. 4e – *Monotipia N* – 2009 – 107 x 80 cm

Fig. 4f – *Monotipia M* – 2009 – 107 x 80 cm

Fig. 5 – *Jura* – 2009 – tuche s/ papel 197 x 125 cm

Fig. 5a – *Ninho* – 2009 – tuche s/ papel 175 x 125 cm

Fig. 5b – *C* – 2009 – tuche s/ papel 182 x 125 cm

Fig. 5c – *Trípitico A* – 2000 – óleo s/ tela – 195 x 145 cm

Fig. 5d – *Linha F* – 2006 – nanquim s/ papel 38 x 55 cm

Fig. 6 – *Cabeça 10* – 2008 – têmpera s/ papel - 107 x 150 cm

Fig. 6a – *Cabeça 12* – 2008 – nanquim s/ papel - 107 x 150 cm

Fig. 6b – *Cabeça 11* – 2007 – tempera s/ papel - 107 x 150 cm

Fig. 6c – *Cabeça 28* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6d – *Cabeça 27* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6e– *Cabeça 22* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6f– *Cabeça 21* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6g– *Cabeça 25* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6h– *Cabeça 23* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6i- *Cabeça 24* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6j - *Cabeça 13* – 2007 – nanquim s/ papel - 80 x 140 cm

Fig. 6l- *Cabeça 20* – 2007 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 6m- *Cabeça 06* – 2008 – óleo s/ tela - 124 x 163 cm

Fig. 6n– *Cabeça 14* – 2007 – bastão óleo e carvalho s/ papel - 170 x 145 cm

Fig. 6o– *Cabeça 14* – 2008 – têmpera e carvão s/ papel - 190 x 150 cm

Fig. 6p– *Cabeça 16* – 2007 – têmpera e carvão s/ papel - 57 x 76 cm

Fig. 6q- *Cabeça 17* – 2007 – têmpera e carvão s/ papel - 57 x 76 cm

Fig. 6r- *Cabeça 18* – 2007 – têmpera e carvão s/ papel - 57 x 76 cm

Fig. 6s- *Cabeça 19* – 2007 – têmpera e carvão s/ papel - 57 x 76 cm

Fig. 7– s/t – 2010 – nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7a– s/t – 2011 – carvão e guache s/ papel - 55 x 38 cm

Fig. 7b– s/t – 2012 – tuche s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7c– s/t – 2012 – aquarela s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7d– s/t – 2012 – tuche s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7e– s/t – 2012 – nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7f– s/t – 2013 – lápis s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 7g– s/t – 2013 – lápis s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 8- s/t - 2013 - tuche e gesso acrílico - 55 x 38 cm

Fig. 8a- s/t – 2013 – litografia - 55 x 40 cm

Fig. 8b- s/t – 2012 – litografia - 55 x 40 cm

Fig. 8c– s/t – 2013 – nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 8d– s/t – 2013 – tuche s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 8e – s/t – 2013 – litografia - 55 x 40 cm

Fig. 8f– s/t – 2013 – nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 8g- s/t - 2013 - nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 8h- s/t - 2013 - nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 9 - s/t - 1973 - mista - 10,01 x 16,62 cm

Fig. 9a- s/t – 1973 – nanquim s/ papel - 15 x 11 cm

Fig. 9b- s/t – 1979 – nanquim s/ papel - 29 x 21 cm

Fig. 9c- s/t – 1973 – nanquim s/ papel - 13,68 x 10,71 cm

Fig. 9d- s/t – 1975 – nanquim s/ papel - 19,61 x 10,96 cm

Fig. 9e- s/t – 1974 – nanquim s/ papel - 19 x 14 cm

Fig. 9f- s/t – 1973 – esferográfica s/ papel - 12,84 x 11,07 cm

Fig. 9g- s/t – 1974 – nanquim s/ papel - 21,67 x 11,05 cm

Fig. 9h- s/t – 2008 – mista - 21 x 16 cm

Fig. 10 – *Logocaras* – 1975 – nanquim s/ papel – 23 x 12 cm

Fig. 11 – Kitcaras– 1977/78

Fig. 12 – *Pé* – 2009 – gesso – 230 x 35 x 35 cm

Fig. 12a – *Endovélico* – 2007 – gesso – 160 x 120 x 90 cm

Fig. 12b – *Clav* – 2009 – gesso – 220 x 60 x 65 cm

Fig. 12c

Fig. 13 – s/t– 2014 – nanquim s/ papel - 29 x 26 cm

Fig. 13a – s/t – 2014 – nanquim s/ papel - 28 x 23 cm

Fig. 13b – s/t – 2013 – litografia - 55 x 40 cm

Fig. 13c – s/t – 2014 – nanquim e guache s/ papel - 55 x 38 cm

Fig. 13d – s/t – 2014 – nanquim s/ papel - 28 x 23 cm

Fig. 13e – s/t – 2014 – tuche e emulsão acrílica - 28 x 26 cm

Fig. 13f – s/t – 2014 – tuche - 29 x 26 cm

Fig. 13g – s/t – 2014 – guache - 38 x 55 cm

Fig. 14 – Barba de bode

Fig. 14a – Isca de tubarão