

Desenho e escatologia: Flávio de Carvalho, Artur Barrio e Carmela Gross

Dibujo y escatología: Flávio de Carvalho, Artur Barrio y Carmela Gross

Drawing and eschatology: Flávio de Carvalho, Artur Barrio and Carmela Gross

MÁRCIO ANDRÉ DIEGUES¹

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O artigo pretende analisar as relações que desenho e escatologia tecem na produção de artistas brasileiros de diferentes contextos históricos até o presente, esboçando uma genealogia ainda precoce e incompleta. Além disso, o trabalho também busca refletir e identificar, a partir dos trabalhos apresentados, os gestos escatológicos – em relação com os sentidos das escatologias mítico-religiosas (Eliade, 1972) – e os traços grotescos – descritos na teoria do realismo grotesco (Bakhtin, 1987), que convidam as imaginações a reinventarem o mundo em um tempo marcado por crises ambientais, políticas e sociais; guerras; extermínios e cataclismos. O desenho, nessa conjuntura, se torna uma ação cega (Derrida, 2010) que não projeta, mas que revela, operando, a partir da obscuridade do presente capturada nas obras visuais, traços que questionam o futuro. Conclui-se que o sentido da finitude escatológica reacende, nas imaginações individuais e coletivas, o fim como possibilidade de um novo começo e de uma outra vida através do trabalho dos artistas.

¹ Graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina e mestre em Linguagens Visuais, pela Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista plástico, pesquisador e professor. Seu trabalho se desenvolve a partir do desenho como fio condutor de percepções com o espaço e a paisagem, desdobrando-os em cadernos de artista, livros, gravura em metal, objetos, ações de coleta e projetos site specific. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3460122603859256>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3110-1221>. E-mail: mdsacris@gmail.com.

Palavras-chave: desenho; escatologia; grotesco; fim; arte contemporânea.

Resumen

El artículo tiene como objetivo analizar las relaciones que el dibujo y la escatología tejen en la producción de artistas brasileños de diferentes contextos históricos hasta la actualidad, esbozando una genealogía aún temprana e incompleta. Además, la obra también busca reflexionar e identificar, a partir de las obras presentadas, los gestos escatológicos –en relación con los significados de las escatologías mítico-religiosas (Eliade, 1972)– y los rasgos grotescos –descritos en la teoría del realismo grotesco (Bakhtin, 1987), que invitan a la imaginación a reinventar el mundo en una época marcada por crisis ambientales, políticas y sociales; guerras; exterminios y cataclismos. El dibujo, en esta coyuntura, se convierte en una acción ciega (Derrida, 2010) que no proyecta, sino que revela, operando desde la oscuridad del presente plasmado en las obras visuales, rasgos que cuestionan el futuro. Se concluye que el sentido de finitud escatológica reaviva, en el imaginario individual y colectivo, el fin como posibilidad de un nuevo comienzo y otra vida a través del trabajo de los artistas.

Palabras clave: dibujo; escatología; grotesco; fin; arte contemporáneo.

Abstract

The article aims to analyze the relationships that drawing and eschatology weave in the production of Brazilian artists from different historical contexts up to the present, outlining a genealogy that is still early and incomplete. It seeks to reflect and identify, from the works presented, the eschatological gestures — in relation to the meanings of mythical-religious eschatologies (Eliade, 1972) — and the grotesque traits — described in the theory of grotesque realism (Bakhtin, 1987), which invite imaginations to reinvent the world in a time marked by environmental, political and social crises; wars; exterminations and cataclysms. Drawing, at this juncture, becomes a blind action (Derrida, 2010), which does not project, but reveals, operating from the obscurity of the present captured in visual works, traits that question the future. It is concluded that the sense of eschatological finitude rekindles in individual and collective imaginations the end as the possibility of a new beginning and another life through the work of artists.

Keywords: drawing; eschatology; grotesque; end; contemporary art.

1 INTRODUÇÃO

Quais as relações que desenho e escatologia estabelecem com o presente? De que maneira o desenho contemporaneamente toca, a partir da pesquisa em artes, em questões escatológicas nas suas mais diversas acepções? Qual a importância da escatologia nos processos de produção e reflexão da arte contemporânea? E por que falar em escatologia? Essas questões se tornam pertinentes em nossa reflexão a partir da percepção de que vivemos em um mundo precário e degradado, atravessado por forças de todas as ordens, imersos em um ritmo alucinado e alucinante de trabalho e produção de desigualdades por meio do consumismo capitalista, do fluxo rápido e constante de informação num processo de atualização e obsolescência programada dos objetos, das identidades e da própria cultura, transformada em mercadoria. Como nos alerta a etnógrafa Anna L. Tsing (2022), em seu livro *O cogumelo do fim do mundo*:

Horrores existem, é claro, e não apenas para mim. O clima do mundo está descontrolado e o progresso industrial provou ser muito mais letal para a vida na Terra do que poderíamos ter imaginado há um século. A economia não é mais uma fonte de crescimento e otimismo; qualquer emprego pode desaparecer com a próxima crise econômica. E não se trata apenas de temer uma nova onda de desastres: eu me vejo sem o amparo de histórias que indiquem para onde estamos indo e por quê. Houve um tempo em que a precariedade parecia ser o destino dos menos afortunados. Agora parece que todas as nossas vidas são precárias — mesmo que, por ora, tenhamos dinheiro nos nossos bolsos. Em contraste com meados do século XX, quando poetas e filósofos do norte global se sentiam aprisionados pelo excesso de estabilidade, muitos de nós — de norte a sul — enfrentam agora uma condição de problemas sem fim (Tsing, 2022, p. 39-40).

A precariedade compartilhada existencialmente na condição de problemas coletivos sem fim, no porvir da existência, reinstala, em nós, o medo cósmico da destruição e da morte e reativa as angústias ligadas aos fins dos tempos e da própria humanidade. O aquecimento global, o aparecimento de novos vírus e epidemias, as taxas alarmantes de desmatamento, os incêndios florestais e urbanos, a crescente escassez de água potável e comida; e as guerras e os conflitos armados, exterminando constantemente milhares de pessoas. Nesta hiper-realidade saturada de estímulos e acontecimentos, calculada e decodificada pelos algoritmos, a escatologia se torna uma fonte transgressora e libertadora da imaginação e da vida; um sistema de imagens que nos religa ao baixo materialismo do corpo e do mundo, regenerando-nos enquanto nos degrada. A escatologia, em

suas múltiplas acepções fisiológicas e amplos significados mundanos e sagrados, participa e é expressão do devir do mundo e dos seres.

Em termos etimológicos, “escatologia” deriva da palavra grega *skatos*, que significa fezes, e *logos*, estudo. Enquanto um ramo da Biologia e da Medicina, escatologia, ou coprologia, é a análise das fezes como auxílio no diagnóstico e prognóstico de doenças do sistema digestivo. Na Psicologia, refere-se a um tipo de obsessão voltada para excreções e excrementos. Na Literatura, escatologia comumente descreve trabalhos que fazem referência a excreção ou excremento, como piadas sujas, injúrias, insultos, humor de banheiro etc. Na Filosofia e Teosofia, a escatologia é o campo do saber que se dedica a entender os últimos eventos da história do mundo e da existência humana. Na Sexologia, refere-se a atos sexuais conduzidos com o uso de excrementos humanos, ou de outras origens.

Em uma perspectiva que diverge das visões iluministas do século XVIII, de um mundo centrado na razão e no progresso, asséptico e controlado, os domínios da escatologia mesclam o ser e o mundo numa organicidade sem limites definidos. Essa mesma fusão é um traço do “realismo grotesco”, teorizado pelo intelectual e linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), acerca da obra literária do médico e escritor renascentista francês François Rabelais (1483-1553) e do legado de imagens cômicas e carnavalescas que sobreviveram e se transformaram desde a cultura medieval popular, passando pelo Romantismo e pela Modernidade. De acordo com Bakhtin (1987, p. 43), “[...] na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre o seu caráter relativo e limitado”.

Mas como a categoria estética e literária do grotesco se alia à escatologia? Segundo Mircea Eliade (1972), filósofo e estudioso dos mitos, a escatologia, numa acepção teológica, remete ao fim do mundo, no passado e no futuro, e tem para a imaginação a função de criar através das narrativas míticas imagens do fim para, posteriormente, se imaginar novos começos para o cosmos. Em outras palavras, a escatologia, ambigualmente, tem um papel regenerador: por um lado, ela marca o fim do mundo e da vida humana como os conhecemos; mas, por outro, anuncia a possibilidade da finitude de velhas estruturas para a renovação da existência como um todo. Nesse sentido, o realismo grotesco de Bakhtin (1987) e a escatologia se aproximam conceitualmente como possibilidades de olhar e refletir para imagens e trabalhos visuais de artistas que operam com suas práticas diversas o desenho e as imaginações do fim, gerando imagens grotescas que nos devolvem ao mundo e ao corpo.

Esse sentido de renovação, que tanto o grotesco como a escatologia mítico-religiosa carregam, pode ser percebido nas palavras de Eliade (1972, p. 54): “[...]”

[c]om efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes. [...] Evidentemente, esse fim do mundo não foi radical: foi antes o fim de uma humanidade, a que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade”.

A ambiguidade fértil que o “fim do mundo” carrega é sentida dentro do campo da arte desde a antiguidade até os sucessivos renascimentos pelos quais as vanguardas modernistas históricas proclamaram, em seus manifestos de morte e renovação, um novo caminho para a arte. O fim do mundo, como também o fim da arte, tornou-se o tema de questões refletidas pelo historiador da arte alemão Hans Belting (1935-2023), ao constatar que uma crise metodológica ocorria dentro da história da arte: o fim de uma maneira única de narrar o seu desenvolvimento, desviando-se por uma multiplicidade de trilhas, questões e temas, para os quais a produção artística se abria na contemporaneidade (Belting, 2012). Em suas palavras:

O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada (Belting, 2012, p. 33).

O “fim” da história da arte e, por consequência, da arte, descrito e teorizado naquele momento por Belting (2012) e pelo filósofo da arte Arthur Danto (1924-2013)² a partir dos anos 1980, é um sintoma claro e recente de como a escatologia opera transformações junto à arte, em seus processos de produção, reflexão e compartilhamento, sinalizando por meio de seu fim também o seu recomeço; encorajando novos olhares para o universo artístico; permitindo que a ousadia da invenção combine os elementos heterogêneos e contraditórios da multiplicidade existencial que é a vida. A dissolução da narrativa mestra, que cerceava a imaginação dos artistas e os seduzia com o progresso da história da arte, degradou-se para fertilizar a experimentação da arte contemporânea. Como Belting (2012, p. 34) afirma: “[...] [o]s artistas, por sua vez, despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente”.

Se a última grande morte da arte aconteceu após a Segunda Guerra Mundial,

² “Não era meu ponto de vista de que não haveria mais arte, o que certamente significa ‘morte’, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado ao fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (Danto, 2006, p. 5).

a partir das questões trazidas pelas transvanguardas³ (ou neovanguardas⁴) e pela arte que se desenvolveu no início dos 1960 e 1970; percebemos que, enquanto metáfora de renovação, ela causou uma transformação radical no mundo artístico. Com um impulso semelhante, os mitos escatológicos nos possibilitam imaginar outros mundos possíveis a partir das ruínas e da precariedade. Como Mircea Eliade (1972, p. 58) nos fala: “[...] esses mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos a recriação de um novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da ‘degradação’ progressiva do Cosmo, requerendo sua destruição e recriação periódicas”. A degradação de que fala Eliade (1972) marca o principal legado dos mitos escatológicos para os artistas de qualquer período histórico: a relatividade dos sentidos e das formas.

O caráter dinâmico que a escatologia revela se evidencia na transição do mundo, de suas formas e de seus significados. O movimento de transformação, que é uma das características marcantes do realismo grotesco bakhtiniano, opera ainda uma ação regenerativa e restauradora dos seres, do mundo e da arte.

A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo determinante indispensável da imagem grotesca. Segundo traço indispensável decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, e princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em outra forma (Bakhtin, 1987, p. 21-22).

A consciência ambivalente da mudança, no realismo grotesco bakhtiniano, parece se relacionar com a percepção escatológica do fim da arte e da história

³ Transvanguarda. Hans Belting (2012, p. 238) apresenta, em seu livro *O fim da história da arte*, uma possível “função” para o termo e a genealogia de sua autoria: “[...] no entanto, quem não se desse por satisfeito na arte com a perda do paradigma, podia estabelecer-se ainda, contra a corrente geral da consciência da época, apenas como ‘neovanguarda’ ou simplesmente como ‘transvanguarda’, para manter de pé o programa da modernidade ainda numa época ‘pós-moderna’. Numa peculiar reviravolta das coisas, a vanguarda tornou-se ela mesma um ideal da tradição ao qual se queria ficar agarrado, assim como antes os conservadores haviam se agarrado à história”. Ainda de acordo com o autor, “[...] assim sucedeu-se a Achille Bonito Oliva, que desde 1970 partiu em busca dos seus artistas e também os encontrou. Cunhou rapidamente o conceito de neovanguarda e finalmente em 1980, num livro de mesmo título, o conceito de transvanguarda italiana. Um ano depois seguiu-se o livro *Il sogno dell’arte. Tra avanguardia e transavanguardia [O sonho da arte]*” (Belting, 2012, p. 312).

⁴ Neovanguardas. O crítico de arte norte-americano Hal Foster (2014, p. 21), em seu livro *O retorno do real*, apresenta suas definições: “[...] [n]a arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da neovanguarda, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem, *assemblage*, *Ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída. Nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo”.

da arte a partir de uma visão pós-histórica, termo usado pelo filósofo Arthur Danto (2006), em seu famoso livro *Após o fim da arte*. De acordo com o autor, “[...] é uma das muitas coisas que caracterizam o momento contemporâneo da arte — ou o que denomino o ‘momento pós-histórico’ — que não há mais limites da história” (Danto, 2006, p. 16). Além disso, Danto (2006, p. 15) destaca que, “[...] [a]ssim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética”.

A multiplicidade e a polimorfia de materiais, temas e suportes na arte contemporânea advêm da degradação de uma narrativa histórica de desenvolvimento da arte ocidental e de sua teoria. Desse modo, os artistas foram liberados para experimentar uma infinidade de possibilidades para a obra de arte, assim como seu discurso e sua recepção. Nesse sentido, a escatologia se torna um conceito operativo de transformações na maneira como nos relacionamos com o mundo. No caso da arte, a escatologia oferece a fértil possibilidade de recriamos imaginariamente o mundo a partir de sua finitude e da sua ruína. A regeneração advinda da visão grotesca nos permite, segundo Bakhtin (1987), o riso restaurador da vida, o riso que é a indignação e a injúria contra a cultura dominante oficial.

Nutrir um olhar escatológico e grotesco, tanto para a arte como para o mundo, encoraja-nos a enfrentar o vazio da morte e o terror cósmico, expressando-os e expurgando-os pela vida impregnada na forma, na matéria e no tempo. A consciência plástica das materialidades e das formas em transição se expressa enquanto dinâmica escatológica e movimento de mudança na ontologia e na epistemologia do fazer artístico. A ambiguidade é assumida como possibilidade de liberdade para as formas, resignificando-as no trabalho artístico, para além do discurso oficial. No sentido grotesco, e também escatológico, a renovação pela excreção regeneradora de um mundo virado pelo avesso se transfigura em uma realidade visceral que nos degrada e ao mesmo tempo nos devolve ao mundo e ao corpo. Em um fragmento de análise da função regeneradora das grosserias carnavalescas da Idade Média, Bakhtin (1987) escreve:

O que nos interessa especialmente são as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Estas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente estas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudaram consideravelmente de sentido, perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a esta transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do espaço cômico secundário do mundo (Bakhtin, 1987, p. 15).

Por essa perspectiva, o sistema de imagens escatológicas e grotescas, operados nos trabalhos de arte contemporânea, atualizam no presente o repertório formal e imaginário que nos degrada positivamente e nos encoraja a rir para um mundo precário e em ruínas que nos cerca, buscando a alegria de fertilizá-lo novamente.

Indagando sobre o aparecimento de gestos escatológicos e traços grotescos na prática e na produção do desenho no Brasil, entre o recorte temporal do Modernismo ao momento contemporâneo, três artistas marcam e inauguram com suas obras – através de exposições e outros desdobramentos processuais e conceituais –, uma genealogia da escatologia no desenho: Flávio de Carvalho, Artur Barrio e Carmela Gross. Os artistas abordados neste texto marcam o início de uma grande teia, formada por uma diversidade mais ampla de trabalhos e pesquisas visuais que não caberiam em apenas um artigo.

2 SÉRIE TRÁGICA: DESENHO E FINITUDE

Composta por nove desenhos a carvão sobre papel, realizados em 1947 pelo artista brasileiro modernista Flávio de Carvalho (1899-1973), a *Série Trágica* se destina à finitude escatológica e à observação grotesca. Talvez seja, inclusive, a primeira série de desenhos realizada por um artista no Brasil em que uso do desenho de modo afirmativo, tranquilizador ou a partir de um pensamento prático e funcional enquanto projeto conciliador, não se realiza⁵. O que se desvela é outra coisa: um corpo feminino agônico, gerador da vida que o observa em seu desfalecimento no leito de morte.

⁵ *Tiradentes esquartejado*, Pedro Américo. A tela pintada a óleo foi realizada em 1893 e é a primeira representação do herói e mártir da Inconfidência Mineira que o retrata após o enforcamento e esquartejamento. A imagem repercute a violência do Estado Colonial. Um corpo aos pedaços se apresenta em sua carne, sangue e feridas expostas aos olhos do público, trazendo a escatologia e as visões grotescas para o terreno da pintura acadêmica no Brasil.

Figura 1 – Série Trágica, 1947. Flávio de Carvalho. Nove desenhos de 69,4 cm x 50,4 cm. Carvão sobre papel



Fonte: Zuin (2021).

A transgressão da série de desenhos acontece, sobretudo, no jogo entre o desenhador do desenho e o objeto de sua observação. O desenho assume o papel de testemunha de um acontecimento trágico e afetivo. A tensão agônica da morte da própria mãe é retransmitida do artista para nós por meio das linhas traçadas – inicialmente à caneta na forma de croquis rápidos e, posteriormente, reelaboradas no ateliê em uma escala maior, valendo-se do carvão como material gráfico final.

Figura 2 – Desenhos da *Série Trágica*, 1947. Flávio de Carvalho. Carvão sobre papel. 69,4 cm x 50,4 cm



Fonte: Carvalho (2024) e Leite (1998).

Figura 3 – Croquis da *Série Trágica*, Flávio de Carvalho. Caneta s/papel, 1947, col. particular, São Paulo



Fonte: Leite (1998).

Como escreve o crítico de arte Luiz Camillo Osório (2009, p. 40), em um livro sobre o artista:

Desarmado diante da mãe moribunda, ele toma o lápis e eterniza um momento singular de dor e desorientação [...]. A vida parece estar se consumindo na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. É como se pelos olhos e boca da mãe morrendo, ele retratasse o próprio desaparecimento do mundo (Osório, 2009, p. 40).

Esse sentido metafórico do desaparecimento do mundo, a partir da imagem da própria mãe morrendo, nos é retransmitido em seu sentido escatológico e grotesco. Nas palavras do mitólogo Mircea Eliade (1972, p. 57-58): “[...] [a] crença de que a catástrofe é a consequência fatal da ‘velhice’ e da decrepitude do Mundo parece ser muito difundida”. Na série de desenhos de sua mãe falecendo, Flávio de Carvalho opera o rebaixamento grotesco descrito por Bakhtin, registrando o momento em que o corpo materno que o gerou se transforma em mundo. Como Bakhtin (1987, p. 277) nos fala sobre o corpo grotesco:

[A] lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo. [...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Eles jamais está pronto ou acabado: ele está sempre em estado de construção, de criação, ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...] (Bakhtin, 1987, p. 277).

Vemos a lógica do corpo grotesco nos desenhos da série trágica, assim como percebemos um movimento escatológico que os reanima e que nos convida a olhá-los e ressignificar a morte em renascimento. Nesse movimento, o próprio limite do desenho é ampliado, a partir de procedimentos éticos-estéticos do artista em relação ao tema que é desenhado. Uma tautologia se opera na atitude do desenhador, colocando o desenho a serviço do luto e da exposição da morte como fator transformador da vida, ao nos degradar enquanto olhamos. Citando Bakhtin (1987) novamente, a partir de uma de suas várias definições para o conceito do corpo grotesco, ele escreve na introdução de seu livro:

A individualidade é mostrada em estágio de fusão; agonizante já, mas ainda incompleta; é um corpo simultaneamente no umbral do sepulcro e do berço, não é mais um único corpo nem são tampouco dois; dois pulsos batem dentro dele: um deles, o da mãe, está prestes a parar (Bakhtin, 1987, p. 23).

Em um sentido atemporal, na sobreposição desse trecho textual com as imagens da *Série Trágica*, percebemos a ressonância grotesca e escatológica de um no outro. O ciclo de vida e da morte é ressignificado pela postura do artista na observação da mãe que morre; o desenho age enquanto uma testemunha e um fantasma da mãe e da morte dela; o fim do princípio e o princípio do fim são traçados e retraçados um sobre o outro na sequência de desenhos de Flávio de Carvalho.

expositivos; na disposição de terra sobre o chão e mobiliários; na experimentação com dejetos e materiais perecíveis – como carne crua e pão; no uso de cabos de aço, tensores e extensões elétricas com pontos de luz espalhados no espaço da galeria; na utilização de furadeiras e outras ferramentas não tradicionais para traçar, perfurar, escrever e grafar as superfícies disponíveis. Barrio leva ao limite de seu gesto o próprio limite do desenho pela relação com a materialidade da experiência, do espaço e do lugar onde ele acontece sob determinadas condições estabelecidas pelo artista. Nesse sentido, as práticas de Artur Barrio se valem do risco que a experiência produz e traça sobre seu corpo, sua carne e seus sentidos; posteriormente, retransmitidos para o corpo dos observadores através do campo visual, usado como suporte conceitual e simbólico de ação do artista. O desenho na obra de Barrio surge de um acontecimento empírico que funde a realidade mundana e crua que o artista experimenta, no signo e no traço da transgressão visual. O desenho é levado ao limite de suas possibilidades entre o efêmero e a ruína. Não representa, apresenta.

Figura 5 – *Caderno Livro II*, 1978. Artur Barrio



Fonte: Barrio (2024).

Seu trabalho intitulado *4 dias 4 noites* (1970) consiste em uma deriva realizada pelos espaços da cidade do Rio de Janeiro até a sua exaustão corporal. Durante o processo, seu corpo se tornava um catalisador de sensações e anotações visuais sobre o cotidiano urbano, marcado pela precariedade e constituído por

diversas situações, estruturas e relações espaciais e ambientais. Nas palavras da pesquisadora Anelise Tietz (2018, p. 103):

Entre as instruções criadas pelo próprio artista para a realização de sua ação, ao longo do percurso ele não deveria se alimentar nem se hidratar e deveria caminhar durante dia e noite até chegar à completa exaustão física, o que veio a ocorrer após quatro dias de caminhada. Durante o percurso, o artista caminhou solitariamente e não realizou registros, mas se propôs a elaborar um CadernoLivro ao término da experiência – elaboração que, no entanto, nunca foi feita. A obra existe apenas através de relatos do artista dados em diferentes circunstâncias (Tietz, 2018, p. 103).

Nessa obra, é a impossibilidade⁶ do desenho que se torna evidente ou o que se evidencia é o desenho desmaterializado como acontecimento⁷. Dois fatos apontam para isso: (i) o imaterial – a partir do relato da obra que se transforma cada vez que é contado; e (ii) o irrealizado – a possibilidade de um futuro desenvolvimento da deriva na forma de um CadernoLivro renunciada pelo artista em 1978, que nunca acontece. Um volume de cerca de 400 páginas continua em branco, tornando-se um símbolo que emana o desenho, a anotação, a escrita e os diagramas em sua ausência ou, pelo avesso grotesco da impossibilidade, Barrio coloca o desenho como experiência carnal e carnavalesca (no sentido bakhtiniano), vertiginosa, traçada pelo próprio corpo na errância com a cidade do Rio de Janeiro em 1970. Em um texto sobre a obra do artista, a historiadora e crítica de arte Sheila Cabo (2001, p. 108) escreve:

Assume, mesmo nos desenhos, essa luta pelos questionamentos da arte e questionamentos de seu tempo. Tramitando entre a

⁶ Artur Barrio assim fala, em uma entrevista concedida a Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e participação remota de Glória Ferreira: “Barrio: O ‘4 dias 4 noites’ é um trabalho que não tem registro. Minha idéia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia. Camillo: Mas há umas anotações, em um caderno-livro que está no acervo do MAM (Rio de Janeiro). Barrio: Exato, de 1978, mas o caderno-livro ‘4 dias 4 noites’ ficou em branco” (Basbaum; Resende, 2001, p. 81).

⁷ “Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do ‘4 dias 4 noites’, houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo. Então, há essa ruptura. Evidentemente, tudo isso acarreta um esgarçamento, um choque muito violento. Eu queria alcançar um certo nível de percepção, para transformá-lo em criação. Mas aí também seria desvendar todo um aspecto do mundo da arte. De onde vem a criação? A própria ciência jamais conseguiu desvendar isso. Mas há uma falha imensa, e o que resultou desses quatro dias e quatro noites, finalmente, foi algo que, apesar de ter sido feito e realizado, não teve o resultado esperado. A coisa teve outros, sumos, fluidos, processos” (Basbaum; Resende, 2001, p. 88).

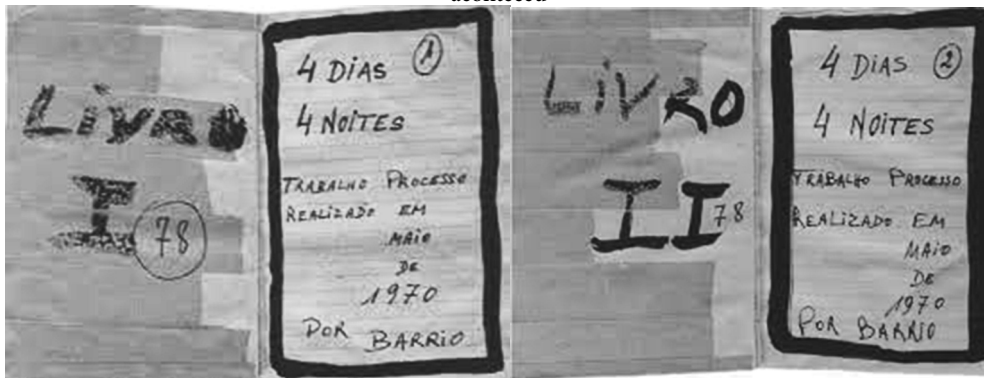
apropriação de objetos, resíduos, vivências, mídia (quadrinhos e classificados de jornal), está na mesma tensa reviravolta do mundo dividido. Alguns desenhos são registros, outros são repercussão (Cabo, 2001, p. 108).

Em paralelo à leitura potente e política que Cabo (2001) faz da obra e dos desenhos de Barrio, podemos ler um trecho do Manifesto que o artista escreveu em 1969:

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima (Barrio, 1969 *apud* Cabo, 2001, p. 263).

O conceito “de baixo para cima” retoma e atualiza o rebaixamento material do corpo e do mundo como marcas das imagens que fazem parte do realismo grotesco. No caso do trabalho de Barrio, o desenho dialoga com a própria precariedade e (in)finitude de seu ato: na efervescência do seu acontecimento, ele marca o fim de si mesmo, tornando-se o vestígio crepuscular de uma ainda futura arqueologia do desenho. As linhas e marcas traçadas por Barrio em *4 dias 4 noites* foram suas possíveis trajetórias na topografia da cidade, com os acidentes, os encontros, a escuta, a observação, o acaso dos acontecimentos, a fome, a sede, os odores, o medo, a luz e a escuridão, os silêncios e os ruídos da vida carioca nos anos de 1970. A atitude escatológica de não registrar, nem desenhar graficamente à deriva, realiza em seu avesso a captura imaginária do impossível por meio do irrealizável, do “indesenhável”. Isso fertiliza em nós o incomensurável através de seu corpo em liberdade, sem rota, sem direção definida, em errância com o mundo e seu caos informativo, arriscando-se ao se permitir experimentar o traçado da própria vida em quatro dias e quatro noites de deriva.

Figura 6 – Páginas dos Cadernos Livros referentes à experiência de 4 dias 4 noites. Na imagem da esquerda, observamos a anotação da primeira tentativa de registro da experiência, interrompida por uma pneumonia. Na imagem da direita, observamos uma segunda tentativa de registro, realizada em 1978, que também não aconteceu



Fonte: Barrio (2013).

O caderno irrealizado coloca o desenho em uma ambiguidade fértil que mantém na sua impossibilidade de materialização o paradoxo de toda a possibilidade. O suporte físico “vazio” de marcas em suas páginas, diferentemente de outros Cadernos Livros do artista, confirma, em seu avesso, a radicalidade do desenho vivido na condição da experiência estética direta com o mundo.

4 BOCA DO INFERNO: DESENHO COMO (DE)FORMAÇÃO

Na série de 160 monotípias, desenvolvidas a partir de desenhos e croquis de montanhas da artista paulista Carmela Gross (2021a, 2021b) e apresentadas na 34ª Bienal de São Paulo, no ano de 2021, vemos outra série de imagens escatológicas importantes do nosso tempo. Nesses desenhos, configurados como manchas escuras contrastadas sobre o branco creme dos papéis e da seda, a artista nos oferece uma diversidade gráfica de tons de cinzas, criando um vocabulário informe⁸ e gráfico-processual que remete aos processos formadores e destruidores da geologia da crosta terrestre.

⁸ Informe. Segundo Bataille (2018, p. 147) e seu verbete publicado no primeiro volume da revista *Documents*: “[...] [u]m dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo normalmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como um aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”.

Boca do Inferno resulta, nas palavras da artista, de um “exercício cotidiano de fazer e refazer massas escuras, borrões explosivos, buracos lamacentos, fogo negro, nuvens de fuligem...”. Após formar uma coleção de imagens de vulcões, Gross as processou digitalmente até formar um grupo de signos de alto contraste e contornos evidentes. Retrabalhou em seguida essas imagens, esboçando centenas de pequenos desenhos a lápis e nanquim sobre papel. Ingressou então em um ateliê de gravura, onde trabalhou com a tinta aplicada diretamente sobre chapas metálicas, criando massas escuras que seriam em seguida prensadas sobre papel ou seda, em um processo que envolve certa dose de acaso. Assim, pelo acúmulo de diferentes estágios de síntese e transferência, a artista formou um imenso painel de manchas convulsionadas, que em suas repetições e diferenças metabolizam a sua revolta ante o contexto brasileiro contemporâneo. É por esse sentido de desabafo e desaforo que Carmela Gross nomeia seu trabalho com a alcunha recebida no século 17 pelo poeta baiano Gregório de Matos (Carmela Gross, 2021b).

Interessada em trabalhar com o tema do vulcão, essa formação geológica instável, “explosiva”, nas palavras da própria artista, na qual a matéria do planeta nos é apresentada em seu estado plástico e formador, traz à tona esse processo constante de morte e renascimento da Terra. A lava, amálgama de pedras derretidas no núcleo do planeta, torna-se o mote de um exercício imaginativo da artista, construtor de topografias ardentes e sensíveis, em que o desenho se torna o avesso do mundo e a mancha gráfica assume o papel de construtora de novas cartografias dessa anatomia topográfica, geossensível e cataclísmica.

A escolha da monotipia enquanto técnica de construção das imagens revela a opção por um descontrole na geração de resultados. Gross produz as manchas com tinta tipográfica sobre placas metálicas, espalhando a tinta a partir de desenhos, croquis de montanhas e imagens impressas. Depois, é colocado um papel sobre a placa metálica, que é passada em uma prensa de gravura, imprimindo a mancha sobre a folha de papel. A imagem resultante é fruto desse processo multifacetado e espelhado em que intencionalidade, acaso e materialidade trabalham juntos em um processo (de)formativo.

Figura 7 – *Boca do Inferno*, 2021. Carmela Gross. Vista do trabalho na 34ª Bienal de São Paulo



Fonte: Carmela Gross (2021b).

Figura 8 – Boca do Inferno, 2021. Carmela Gross. Vista do trabalho na 34ª Bienal de São Paulo



Fonte: Carmela Gross (2021b).

Na mesma direção, Bakhtin (1987, p. 277-278) escreve: “[...] [m]ontanhas e abismos, tal é o relevo do corpo grotesco ou, para impregnar na linguagem arquitetural, torres e subterrâneos”. Vemos, a partir da cuidadosa montagem do trabalho de Gross na parede do pavilhão da Bienal, formar-se uma estratificação gráfica dos tempos instáveis que atravessamos. No vocabulário de manchas obscuras como o basalto vulcânico, uma dinâmica de forças se estabelece convidando nosso olhar e nossa imaginação para realizar um movimento escatológico que transita ambigualmente entre representação e abstração, seduzindo-nos a contemplar as entranhas da Terra e de nossa própria imaginação. De acordo com Bakhtin (1987, p. 288), “[...] na topografia grotesca, a boca corresponde às entranhas, ao ‘útero’, ao lado da imagem erótica do ‘buraco’, a imagem dos infernos é representada como a boca aberta de Satã (a goela do inferno)”.

De certa maneira, a *Boca do Inferno* de Carmela Gross (2021) faz tanto um mergulho na incerteza informe de nossos tempos como também reformula o desenho enquanto um gesto de incerteza e descoberta, descontrolado e revelação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ORIENTAÇÕES PARA DESENHAR NO APOCALIPSE

O desenho, a partir de gestos escatológicos, parece assumir e retransmitir, no campo da arte, uma ambiguidade imaginativa fortuita para nossos tempos: que nos degrada, enquanto nos regenera. Como escreve Bakhtin (1987, p. 19), a partir de sua visão grotesca: “[...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida mais e melhor [...]. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. É por isso que não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação”. A degradação atua, nesse sentido, na potência mesma do paradoxo lógico, respondendo à urgência dos conflitos do nosso tempo precário. Ante uma negatividade existencial, o desenho na contemporaneidade parece estar dando sinais do desejo pela vida, um desejo por vezes cego, mas que insiste, ou melhor, que se desenha na incerteza para conseguir olhar e imaginar um futuro possível.

O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 63), em um de seus textos sobre o contemporâneo, assim escreve:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 63).

Na fala de Agamben (2009), um sentido escatológico emerge a partir da incerteza que a escuridão de nossos tempos pode nos (des)velar; pois na falta de visibilidade, a escuridão admite uma dupla hipótese ‘abocular’⁹ sobre o desenho, como nos dirá o filósofo Jacques Derrida (2010). No relato do seu livro *Memórias de cego*, ele apresenta a dupla questão sobre o jogo do visível e do invisível que

⁹ “[U]ma primeira hipótese: o desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora. Enquanto tal e no seu momento próprio, a operação do desenho teria qualquer coisa a ver com a cegueira [aveuglement]. Nesta hipótese abocular (aveugle vem de ‘ó oculis: não tanto a partir ou pelos olhos mas sem os olhos), há que entender isto: o cego pode ser um vidente, tem por vezes vocação de visionário [...]. Segunda hipótese, enxertia do olho, enxertia de um ponto de vista no outro: um desenho de cego é um desenho de cego. Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia mas uma fatalidade do auto-retrato. De cada vez que um desenhador se deixa fascinar pelo cego, de cada vez que ele faz do cego um tema do seu desenho, projecta, sonha ou alucina uma figura de desenhador ou, mais precisamente por vezes, de alguma desenhadora. Mais precisamente ainda, começa a representar uma potência desenhadora a operar o próprio acto do desenho. Invento o desenho. O traço [trait] não se paralisa então na tautologia que dobra o mesmo ao mesmo” (Derrida, 2010, p. 10).

atua no desenho a partir de duas grandes “lógicas” constitutivas de sua origem (transcendental e sacrificial)¹⁰ (Derrida, 2010):

A minha hipótese — lembrai que estamos sempre na lógica da hipótese —, é a de que o desenhador se vê sempre à mercê daquilo a que, de cada vez universal e singular, haveria que chamar invisto [invu], tal como se diz ignoto [insu]. Ele lembra-o a si mesmo, ele é apelado, fascinado ou lembrado por ele. Memória ou não, e o esquecimento como memória, em memória e sem memória (Derrida, 2010, p. 52).

E continua:

O visível enquanto tal seria invisível, não como visibilidade, fenomenalidade ou essência do visível, mas como o corpo singular do próprio visível, no próprio visível — que assim produziria cegueira, por emanção, como se segregasse o seu próprio médium (Derrida, 2010, p. 58).

A finitude da visão, do olhar e das condições de visibilidade colocam para os artistas, na escuridão do contemporâneo, a possibilidade escatológica e grotesca de outra existência para as formas e para as imagens – em “seu próprio médium”. Ao mesmo tempo, o desenho, por meio da obra de arte, se engaja na produção de imaginações para lidar com a catástrofe, com a ruína e com a precariedade existencial, alastrada famigeradamente pelo planeta, afetando política, econômica e ambientalmente cada forma de vida no mundo. Com isso, uma certa consciência do mundo em crise desperta. “Antropoceno” passa a ser uma palavra usada recorrentemente, entre tantas outras, para nomear a era de crises que vivemos.

O desenho, evocado a partir da necessidade individual e coletiva de produção de imaginações do fim do mundo, frente à incerteza dos tempos, retoma a potência escatológica de liberação do medo, como o mito o fizera antigamente. Segundo o filósofo Hans Blumenberg (2013, p. 65): “[...] [o] mito parece-me o caso exemplar: segundo sua função, integra-se, originalmente, do ponto de vista de fim, à liberação do medo; mas afinal, é igualmente um reservatório inesgotável de figuras fundamentais que podem ser fruídas nos rituais resistentes, e no seu estímulo estético que, pela poesia e pela tragédia, provocam o nosso prazer”.

¹⁰ “Chamo-lhes: a transcendental e a sacrificial. A primeira seria a invisível condição de possibilidade do desenho, o próprio desenhar, o desenho do desenho. Não seria nunca temática. Não poderia posicionar-se ou tomar-se como o objecto representável de um desenho. Ao tornar-se o tema da primeira, a segunda, a saber, o evento sacrificial, o que acontece aos olhos, a narrativa, o espectáculo ou a representação dos cegos, digamos que ela reflectiria esta impossibilidade. Representaria este irrepresentável” (Derrida, 2010, p. 48).

Diferentemente do passado, nossas reservas fundamentais de figuras para lidar com a finitude, a morte e a destruição ou se encontram saturadas e esvaziadas pela repetição de sua reprodução midiática, ou não dão conta de se atualizarem na mesma velocidade que crescem exponencialmente os fluxos de desinformações cibernéticas e os métodos e técnicas de extermínio.

Nesse sentido, me parece que uma das funções escatológicas de desenhar no cenário contemporâneo é a dupla possibilidade de o desenho ser uma ação imaginária, construtora de mundos possíveis por um lado; e, por outro, uma ação imagética catalisadora de processos de degradação-regenerativa. Entre suas potencialidades estéticas ambíguas, o desenho escatológico age como possibilidade de liberação do medo cósmico da morte e da destruição. Ou seja, o desenho atua como um ritual solidário (entre o desenhador do desenho e o Outro), conduzindo a uma nova percepção do sensível através do sensível, na permutação mesmo das sensibilidades transformadas em traços, em linhas e em pontos de uma infinidade material e imaterial, gestual, gráfica e amplamente ressignificadora da capacidade simbólica e conceitual do próprio desenho, a partir de outras imaginações.

Mircea Eliade (1972) analisa um ritual de cura Navajo, em que o papel cosmogônico do desenho se realiza de forma escatológica e regenerativa através das imaginações que agencia, contando, assim, que:

A cerimônia inclui a execução de desenhos complexos sobre a areia, que simboliza as diferentes etapas da Criação e a história mítica dos deuses, dos ancestrais e da humanidade. Esses desenhos (que se assemelham estranhamente aos mandala indotibetanos) reatualizam um após outro os eventos ocorridos do tempos míticos. Ouvindo a narrativa do mito cosmogônico (seguido da recitação dos mitos de origem) e contemplando os desenhos sobre a areia, o doente é projetado para fora do tempo profano e inserido na plenitude do Tempo primordial: ele é conduzido para 'trás' até à origem do Mundo e assiste assim, à cosmogonia (Eliade, 1972, p. 29).

O desenho operado pelo Xamã, conduzido a partir da narrativa mítica e do canto sagrado, coloca a imaginação do doente em contato com as imaginações ancestrais e ambos revivem as visões de nascimento e fim do mundo, regenerando aquilo que estava degradado no presente. É como se, no limiar da escuridão em que os olhos deixam de ver, o desenho, em seu poder de circunscrever o grotesco e o escatológico, re-enxertasse a possibilidade de ver mais e além, mesmo se for para olhar para outra escuridão. Essa lição regenerativa se encontra também no convite que a etnógrafa Anna L. Tsing (2022) nos faz, ao nos encorajar a olhar para o mundo precário a nossa volta, para, assim, reimaginá-lo:

Viver com a precariedade requer mais do que revoltar-se contra quem nos colocou nessa situação (embora essa atitude também possa ser útil e eu não me oponho a ela). Podemos olhar à nossa volta para notar esse estranho mundo novo e expandir nossa imaginação para compreender seus contornos (Tsing, 2022, p. 42).

Se a arte e os artistas sobreviveram a tantos anúncios de tantas mortes na constituição de sua história e de sua disciplina teórica ao longo do tempo, foi, possivelmente, uma visão escatológica, nem sempre consciente, que operou a transição entre a degradação e a regeneração da vida e das formas em cada época. No caso do desenho e nos recortes da produção dos artistas brasileiros comentados neste texto, o que se observa é o desenho ligado à escatologia na condição limite de sua possibilidade enquanto finitude – desenhos da mãe morrendo –, como experiência radical – a deriva de *4 dias 4 noites* – e na constituição de morfologias do informe – a coleção de monotípias que constituem a *Boca do Inferno*).

Nesse sentido, desenho e escatologia se fundem em momentos apocalípticos, de dúvida e angústia, de renovação de mundos e humanidades, por meio dos quais a transição das formas e dos sentidos se torna obscura e/ou nebulosa, colocando a condição de cegueira, real e metafórica, para ser desafiada pelo artista com sua prática. Desenhar no sentido escatológico do fim do mundo seria traçar e capturar a escuridão de nosso tempo, retraçando-a na promessa de ver e de crer ver. Como nos fala ainda Derrida (2010, p. 51):

Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presentemente diante do artista, é preciso que o traço [trait] proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque não é ainda visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objectividade especular — e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço [trait] desenhando, seja ele entre uma coisa representada e a sua representação, o modelo e a imagem. A noite deste abismo pode interpretar-se de duas maneiras, quer como a véspera ou a memória do dia, por outras palavras, como uma reserva de visibilidade (o desenhador não vê presentemente, mas viu e verá: a perspectiva é a perspectiva antecipadora ou a retrospectiva anamnésica), quer como radical e definitivamente estrangeira à fenomenalidade do dia ao visível pode assombrar este como a sua própria possibilidade (Derrida, 2010, p. 51).

É capturando a escuridão de seu tempo que os desenhos dos artistas brasileiros aqui apresentados traçam no limiar e na multiplicidade de suas

pesquisas, assim como na diversidade de suportes materiais, questões e processos, olhares que se juntam, da modernidade à contemporaneidade, nas dimensões estéticas do grotesco e do escatológico. Nesses termos, “[...] contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2009, p. 64). Olhar para o escuro de nosso tempo talvez seja essa uma das tarefas escatológicas do desenho.

Trazendo o desenho para uma reflexão corporal e orgânica da finitude, é no baixo materialismo do corpo e do mundo que o realismo grotesco e seu sistema de imagens cômicas nos possibilita degradar as velhas formas, para, assim, fecundarmos uma outra cosmogonia, liberando o medo da morte e da destruição cósmica através do riso carnavalesco da vida, desvelando as visões apocalípticas em possíveis começos festivos. Num sentido coprológico do grotesco, Bakhtin (1987, p. 293) nos fala que “[...] a matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível (a matéria e os elementos gerados e secretados pelo corpo). Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantalho de carnaval”.

Se as imagens fruto da relação crítica e abjeta do desenho com a escatologia assumem aspectos, tratamentos, acabamentos e modos de apresentação horrendos e degradantes, é no seu avesso que o apelo mais baixo e mais íntimo faz essas imagens tocarem e arderem em nossa realidade e em nossas imaginações. No campo da arte e através do desenho, a escatologia se torna a alternativa sensível e disruptiva contra os discursos e as formas estabelecidas da cultura oficial, institucionalizada e espetacularizada pelo poder dominante e suas lógicas de morte.

Numa visão grotesca progenitora do futuro, serão as formas estranhas, os mutantes, as adaptações horrendas e fabulosas, os corpos tão grotescos e tão glamourosos, a natureza híbrida e contraditória, os novos gêneros e as outras personalidades, as pansexualidades, os transplantes, os transcorpos, as trasnpaisagens, enfim, serão as utopias e as heterotopias que tornarão a vida no futuro possível e imaginável. Desse modo, quando a imaginação artística faz o desenho tocar e expor imagens escatológicas e grotescas, no fundo, o que está sendo mostrado é a mudança do tempo, da cultura, de seus significados e paradigmas. Nesse sentido, “[...] [a] escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro” (Eliade, 1972, p. 51). Se desenhar o fim é, também, traçar recomeços, que imagens grotescas e escatológicas pode o desenho revelar na escuridão do nosso tempo?

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARRIO, A. 4 dias e 4 noites. *Arte&Ensaio*, [S. l.], v. 25 n. 25, p. 138-149, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51478>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BARRIO, A. 4 dias 4 noites, 1970. *Blog do Artur Barrio*, [S. l.], 30 nov. 2021. Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2021/11/4-dias-4-noites.html>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BARRIO, A. 4 dias 4 noites, 1970. Caderno Livro II, 1978. *Bolsa de Arte*, [S. l.], 2024. Disponível em: https://www.bolsadearte.com/oparalelo/mostra-no-mam-rio/artur-barrio_1955_300dpis-12cm. Acesso em: 20 jun. 2024.

BASBAUM, R.; RESENDE, R. *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 2001.

BATAILLE, G. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BLUMENBERG, H. *A teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CABO, S. G. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 98-110.

CARMELA GROSS. Boca do Inferno. Carmela Gross, [S. l.], 5 dez. 2021. Disponível em: <https://carmelagross.com/boca-do-inferno-hells-mouth-2021/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CARMELA GROSS. Sinopse do trabalho da artista. Fundação Bienal de São Paulo. Carmela Gross, 2021b. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7861>.

Acesso em: 10 jun. 2024.

CARVALHO, F. de. Série Trágica VII. *Enciclopédia Itaú Cultural*, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35677/serie-tragica-vii>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, J. *Memórias de cego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora perspectiva S. A., 1972.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

LEITE, R. M. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 33, p. 235-244, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000200018>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/8JrnVgzXQMC9ymFJD5RZbWq/?lang=pt>. Acesso em: 11 jun. 2024.

OSÓRIO, L. C. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

TIETZ, A. A deriva em Barrio: a experiência de 4 dias, 4 noites. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 101-112, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/82837>. Acesso em: 20 jun. 2024.

TSING, A. L. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

ZUIN, L. Como a espécie humana tenta ‘matar a morte’ sem sucesso, ao longo do tempo. *UOL*, [S. l.], 18 abr. 2021. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/colunas/lidia-zuin/2021/04/18/em-serie-tragica-flavio-de-carvalho-devora-a-morte-e-regurgita-a-dor.htm>. Acesso em: 20 jun. 2024.

Submissão: 18/05/2024

Aprovação: 07/08/2024