

# A reinvenção de um gesto: o desenho e suas origens

*Reinvention of a Gesture: Drawing and Its Origins*

*La réinvention d'un geste: le dessins et ses origines*

Flávio Roberto Gonçalves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: [goncalves.flav@gmail.com](mailto:goncalves.flav@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4417-1568>

## RESUMO

Este artigo revisita a lenda de Dibutades contada por Plínio, o Velho, a partir da perspectiva da linguagem do desenho, procurando analisar os principais elementos fundadores dessa história, como as sombras, a inscrição, a projeção e suas relações com uma fenomenologia do desenhar. O caminho que transforma a lenda da origem da pintura em lenda da origem do desenho, ao mesmo tempo que reforça o seu caráter mítico, prepara a autonomia do desenho na arte.

**Palavras-chave:** *Dibutades; Desenho; Sombras; Projeção.*

## ABSTRACT

This paper revisits the legend of Dibutades, told by Pliny the Elder from the point of view of the language of drawing. The purpose is to analyze the main founding elements of this story, such as shadows, inscription and projection, and their relations with a phenomenology of drawing. The path that transforms the legend of origin of painting into origin of drawing, while reinforcing its mythical character, prepares the autonomy of this language in art.

**Keywords:** *Dibutades; Drawing; Shadows; Projection.*

## RÉSUMÉ

Cette étude revisite la légende de Dibutades, racontée par Plinie l'Ancien du point de vue du langage du dessin. Il s'agit d'analyser les principaux éléments fondateurs de cette

histoire, tels que les ombres, l'inscription et la projection, aussi bien que leurs rapports avec une phénoménologie du dessin. Le chemin qui transforme la légende d'origine de la peinture dans une légende de l'origine du dessin, tout en renforçant leur caractère mythique, prépare l'autonomie du dessin dans l'art.

**Mots clés:** *Dibutades; Dessin; Ombres; Projection.*

Artigo recebido em: 27/08/2023  
Artigo aprovado em: 21/02/2024

*Muito já foi falado sobre a pintura, convêm agora falarmos sobre a plástica. Butades, um oleiro de Sícion em Corinto, foi o primeiro a fazer imagens em barro e as inventou a partir de sua filha que, tomada de amor por um jovem, antes que este partisse em viagem, inscreveu em linhas na parede a sombra de seu rosto iluminado por uma lamparina. Seu pai pressionou argila sobre o contorno e fez um relevo, que foi endurecido no fogo com o resto de sua cerâmica; e é dito que essa imagem foi preservada no Santuário das Ninfas até a destruição de Corinto por Múmio.*  
– Plínio, 23-79.<sup>1</sup>

## Um princípio

A origem do desenho começa com, ao menos, um mito. A famosa cena descrita anteriormente por Plínio, o Velho, em sua História Natural de 77 d.C, nos apresenta o gesto mais simples do desenhar (uma linha de contorno tão comum aos nossos sentidos), bem como os processos subjetivos que lhe dão forma – e que só se revelam através da leitura atenta dos elementos ali representados.

Ao longo da história da arte, as diferentes representações dessa passagem de Plínio fizeram do gesto de desenhar o seu assunto principal, mesmo que ela encerrasse outras motivações em sua origem. E é a partir da perspectiva do desenho e de sua prática que essa história vai ser abordada aqui. Num sentido mais amplo, o da produção de imagens, a lenda alegoriza a substituição operada pela representação em geral, através da *captura vibrante* do instante e do sentimento que

a produziu: o momento que antecede uma separação amorosa, que reconhece na projeção substitutiva o sentimento de vazio e de perda que virá a seguir. E tudo isso girando em torno das sombras, de alguma fonte de luz e da mediação projetiva da inscrição gráfica.

A partir desse percurso, daquilo que liga o investimento corporal (e atual) do desenho a sua condição projetiva e futura (desde a sua concepção até o ato que o materializa), é que vamos procurar acrescentar uma camada no já denso mito de Dibutades, como a história ficou conhecida.

\*

A prevalência do mito de origem do desenho desde a Antiguidade e ao longo da história da arte ocidental, nos faz lembrar que é próprio dos mitos que eles necessitem ser contados para que sobrevivam; e a sua atualidade resiste como uma presença pronta a envolver de sentido as repetições que nos cercam, como se essas fossem reencenações de gestos primordiais e paradigmáticos.<sup>2</sup> Sísifo poderia ser evocado aqui nessa infundável tarefa de abordar um assunto já tão discutido. A partir dessas sucessivas repetições, a descrição sintética que Plínio fez de uma lenda grega foi sendo ampliada e mesmo modificada ao longo dos séculos (tornando-se popular principalmente no final do século XVIII),<sup>3</sup> seja através da poesia, da pintura ou das artes gráficas, adquirindo uma riqueza de detalhes que procurou acentuar, sobretudo, o seu aspecto sensual e associando a pureza juvenil do sentimento ao caráter espiritual e transcendente da arte.

Desse modo, a jovem conhecida como a filha do oleiro Butades, ou apenas *Dibutades*,<sup>4</sup> passou a ser chamada de *A Donzela de Corinto*,<sup>5</sup> e ganhou mesmo um nome, *Cora*,<sup>6</sup> o seu amante, comumente representado como um pastor, por vezes se torna um soldado partindo para a guerra para nunca mais voltar;<sup>7</sup> e mesmo um novo mito foi aos poucos associado à lenda: o próprio Cupido<sup>8</sup> passou a ser representado guiando a mão de Dibutades, que se arma da ponta fina de sua flecha ou de um instrumento qualquer para desenhar.<sup>9</sup>

Todas essas adições serviram, através de seus significados alegóricos, para reforçar os componentes chave do mito, ainda que, em sua essência, estes já estivessem presentes na sucinta narrativa original (Fig. 1): o desejo unindo o jovem casal, sempre retratados em íntima proximidade (*capta amore*, a prisioneira do amor); a sombra do amante na parede, que projeta a sua partida iminente e faz com que a jovem se lance a circunscrever essa silhueta de modo concentrado e absorto.

O momento é, assim, inscrito num só gesto (essencial como imaginamos que o primeiro desenho devesse ser): uma imagem produzida pelo desejo imediato, mas que se inscreve como perda, como uma imagem para a memória.

Dibutades, Donzela de Corinto ou Cora – o esforço por lhe conferir uma identidade nos sugere que ela não poderia ser tomada como uma personagem anônima da lenda, mero instrumento, como se o resultado pudesse ser tratado a despeito de seu agente, dos seus desígnios e mesmo do seu processo de execução.



Figura 1. Diego Rayck. *Joseph-Benoît Suvée. Dibutades ou L'Invention de l'Art du Dessin*, 1791.  
Nanquim sobre papel, 18,5 x 8,8 cm, 2023.

Mesmo no mais simples traçar de uma linha imprimimos não somente o nosso poder mimético em descrever as aparências, mas também um conteúdo mental e sensível a partir das qualidades de sua fatura (velocidade, hesitação, peso ou leveza).<sup>10</sup> A arte ocidental reconhece na linha “a estrutura básica da ideia”, donde podemos depreender também uma assinatura pessoal do gesto (Rosand, 2002, p. 5, tradução nossa). A lenda de Dibutades aponta para esse sentido projetivo do desenho, antes como uma ação física e material, revestida de consequências conceituais, ao nos propor uma fenomenologia do desenhar que persiste como um mito da criação. Que essa ação se faça no limiar da luz e da sombra não é uma questão indiferente, como veremos.

\*

A lenda de Dibutades ficou conhecida inicialmente como *a origem da pintura*.<sup>11</sup> No entanto, a sequência dos acontecimentos contada por Plínio orienta a sua narrativa para um propósito outro: “Muito já foi falado sobre a pintura, convêm agora falarmos sobre a plástica” – e como teriam surgido as primeiras figuras em terracota. O desenho de contorno da sombra era, no recito da lenda, uma ação secundária, preparatória para o que viria a seguir: a criação da modelagem de silhuetas em barro.

Armaz-se de um bastão ou de um carvão para desenhar no chão ou na parede eram ações bem conhecidas por Plínio, pertencentes aos mais remotos relatos do surgimento da arte. Se o autor retoma essa história, é pelo seu sentido arcaico e fundador na tentativa de fixar uma origem, grega de preferência.<sup>12</sup>

Nas representações da lenda de Dibutades, a atenção ao ato de desenhar ganha prevalência sobre o resultado final, devido à forma como a história é contada e às significações a que ela estão associadas: a cena amorosa e a ação de circunscrição da silhueta projetada em sua verticalidade (como uma presença entre nós), remetendo ao ato primal de criação na arte. A separação física prenunciada pela cena, reverbera todas as separações decorrentes da produção de imagens – presença e substituição, semelhança e falta. Num átimo de tempo, num gesto de encantamento, temos o ato de representar em toda a sua complexidade, como um testemunho vivo das lacunas que se abrem no existir e do nosso esforço em completá-las de algum modo.<sup>13</sup>

Tratar o desenho como um recurso preparatório, subordinado à propósitos ulteriores, faz parte da tradição da arte ocidental.<sup>14</sup> O desenho, mesmo como testemunha primeira do desenvolver da ideia na arte, era visto como uma etapa *prática* na finalização da obra, mas não a mais importante.<sup>15</sup> A lenda contada por Plínio, nesse aspecto, reflete essa hierarquia, ainda que o encantamento de seu relato tenha contribuído para trazer essa prática para o centro do interesse nos estudos da arte ao longo do tempo.

A transformação de “lenda da origem da pintura” para a “lenda da origem do desenho” fora fruto da maior importância dada aos processos constitutivos na criação da obra; da aceitação progressiva do *non finito* como um registro da ideia ainda aberta e viva, e, podemos supor, pela nossa atração em remontar a uma origem possível.<sup>16</sup>

Esse material pertencente ao processo de criação dos artistas vai conservar, aos olhos dos amadores, o mesmo interesse que a obra acabada. Para alguns deles, esses registros seriam ainda mais vibrantes, o que permitiu a valorização do desenho de mera etapa prática para a base da criação.<sup>17</sup> O interesse na gênese das ideias na arte pôde revelar muito dos recursos conceituais do desenho empregados pelos artistas, ajudando a fundar, ao seu modo, aquilo que hoje conhecemos como História da Arte.<sup>18</sup> Quem quisesse investigar a gênese de uma obra, deveria lançar-se à contra pé a partir dos esboços, estudos e cópias relacionados que eram cobiçados por amadores e colecionadores desde os primórdios do Renascimento.<sup>19</sup>

A lenda contada por Plínio, tornada a origem do desenho, refletiria a influência da doutrina neoplatônica do *disegno interno* e do *disegno externo*, que procurava entrelaçar ideia e execução em uma mesma perspectiva de análise.<sup>20</sup>

A percepção de que podemos encontrar nesse material preparatório a força criativa de um artista, assim como as transformações da ideia na obra, vai se constituir, pouco a pouco, na base para a concepção do desenho como uma linguagem autônoma na arte, através de seus processos experimentais, diagramáticos e projetivos. A história dessas transformações envolve o estudo de um conjunto de fatores que ensejariam um estudo à parte, mas podemos identificar a emergência dessa compreensão a partir dos anos 1960, quando vai ser estabelecido o entendimento do desenho como uma linguagem não subordinada a nenhuma outra e capaz de gerar propostas que abordem seus próprios processos constitutivos.<sup>21</sup>

As qualidades conceituais e grafológicas<sup>22</sup> do desenho são, então, tomadas em igual valor, fazendo com que antigos dogmas fossem atualizados à luz de novas práticas: marca pessoal, testemunho de uma presença, conceito e construção diagramática permanecendo como forças visíveis e constitutivas do trabalho final. O que nos impele a revisitar o passado dessa prática a começar por esses novos pressupostos.

## Uma linha que une o corpo e as sombras

Que o ato de desenhar seja um investimento essencialmente sensorial, do olhar, do gesto, do toque e das mãos, é bem descrito pela lenda. Dibutades não olha para o seu amado, mas o toca de alguma forma. Toda a sua concentração está no caminho que sua mão deve seguir entre a luz e a sombra. Mais que uma função da visão, é o corpo como um todo que se envolve na captura da silhueta projetada.<sup>23</sup>

A partir da lenda de Dibutades, dois de seus aspectos míticos mais relevantes se mantêm vivos quando pensamos no desenhar: a projeção de um *desejo* através da inscrição do *gesto*. O entrelaçamento desses dois aspectos é descrito na lenda a partir de uma expressão singular: a primeira ideia produzida pelo gesto de desenhar se dá no limiar entre a luz e a sombra, através de uma síntese material daquilo que há de mais intangível.

A linha não existe na natureza, como já nos alertara Leonardo da Vinci; tampouco existe um limite entre luz e sombra que possa ser tocado senão como conceito. Ao se constituir materialmente como um limiar daquilo que existe de mais abstrato, a linha traçada assume para si, como manifestação, todas as propriedades imateriais tanto do intelecto quanto da magia. Poderíamos colocar ainda da seguinte forma: desenhar é traçar um caminho entre a luz e a sombra, um caminho que qualquer imaginação pode trilhar. E ocorre que quando desenhamos uma sombra nos colocamos diante desse risco: algo se perde da forma ou da ideia se muito avançarmos para o lado da luz ou para o lado da sombra. Por isso, Dibutades não olha diretamente o seu amado, sob o risco de perder a fantasia na qual se vê investida e que a materialidade da linha, em seu justo percurso, vai permitir reviver.

Uma vez que a sombra tenha partido (o que não nos é dado ver), o vazio inscrito na parede se transforma de projeção do seu desejo em um *locus* de sua perda.<sup>24</sup> Não há como tornar uma ausência mais presente. Mesmo que a lenda da origem do desenho seja contada a partir da perspectiva do amor sensual e da projeção do desejo, a ação de Dibutades em se debruçar sobre a sombra projetada de seu amado e traçá-la, num investimento ao mesmo tempo emocional e corporal, nos fala, ao final, muito mais da perda e da separação. A linha que se lança, procurando traçar uma imagem tão transitória como um vulto, já é uma tentativa de preparação do trabalho de luto por vir.<sup>25</sup>

Como em outros mitos que se referem à psique humana (como Édipo ou Cassandra), quando uma ação, a partir de suas consequências mais factuais, encontra o seu sentido na ancestralidade das vivências, o mito que a representa se vê reencenado em toda a sua potência. Assim, em cada desenho que executamos, revivermos o gesto de Dibutades na tentativa de registrar um momento que se perde para sempre.

## **Ainda sobre as sombras**

Um outro aspecto da lenda de Dibutades referente ao ato de desenhar diz respeito à sua própria sombra que se sobrepõe a de seu amado, mas que é, de algum modo, tornada invisível.<sup>26</sup>

Em um outro contexto já nos perguntamos: o que significa para o ato de desenhar o entrelaçamento entre o desenhista e sua própria sombra (Gonçalves, 2013, p. 106)? Aquilo que Philippe Dubois (1990, p. 126) chama de uma impossibilidade figurativa, ou seja, representar a própria sombra em sua existência factual, sem quebrar a simultaneidade de sua própria presença: não é possível dobrarmos-nos sobre a nossa própria sombra e representá-la, o que impõe ao gesto de desenhar, a alteridade como condição de sua existência.<sup>27</sup> É assim que percebemos o desenho como da ordem da projeção, que se lança sobre o mundo à medida que nos retiramos. Nesse movimento projetivo em direção ao outro, algo de desejo também é lançado. Paradoxo projetivo, no momento mesmo em que a mão do desenhista toca com seu instrumento a superfície do suporte, ele se entrelaça a sua própria sombra, como num curto circuito projetivo. A ação de desenhar começa, então, em todo o seu investimento corporal (Fig. 2).



Assim, abordar o desenho através do seu mito de origem nos permite falar tanto da ação gerada quanto de seu agente – a quem pertence como concepção e marca pessoal os desígnios ali lançados, pois ação e desejo são indissociáveis na abordagem fenomenológica do desenhar. Ao buscarmos tanto pela ação de desenhar quanto por seu conteúdo gráfico, encontramos, como um duplo, a sombra de seu autor.



Figura 2. Mariana Riera traçando uma projeção sobre uma tela, 2023. Fotografia: arquivo pessoal.

A sombra projetada na parede na lenda de Dibutades pode ser vista ainda como experiência sensorial e expressão fantasmática do inconsciente: “A sombra é para o domínio do tangível aquilo que o irracional é para a razão: a reserva que permite à psiquê oferecer ao mundo a parte que incessantemente lhe escapa” (Fresnault-Deruelle, 1990, p. 148, nossa tradução). As sombras nos abrem,

através de sua existência, a possibilidade de projetarmos no mundo a expressão das nossas ideias e sentimentos. Assim, ao insistirmos que desenho é projeção (e projeto) buscamos resgatar uma linha invisível que faz da matéria de nossa mente uma mesma matéria com o mundo.<sup>28</sup>

\*

Esse caminho que a inscrição percorre dá forma exterior àquilo que guardamos de mais íntimo (como o sentimento em Dibutades), sem que percamos o fio que une um universo a outro. O desenho nasce na invenção de um caminho entre a luz e a sombra, e a pouca matéria de suas linhas, por vezes, nos faz lembrança dessa origem conceitual. Aquele que desenha está implicado em seu objeto e não executa um desenho sem que ao menos projete nele, de forma fugidia, a sua própria sombra. E mais. A projeção que relacionamos aqui ao desenhar diz respeito, antes, à nossa percepção, à designação do outro ou ao registro de nossa passagem. Essa implicação do agente, altamente investido, faz com que o mito de origem possa ser revivido a cada desenho que façamos.

## REFERÊNCIAS

- ATHÉNAGORE. **Supplique aux sujets des Chrétiens**. Tradução de Gustave Bardi. Paris: Edições du Cerf, 1943.
- D'ARGENVILLE, Dezzalier. **Discours préliminaire sur la connaissance des dessins**. Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce et les indications des leurs principaux ouvrages. Paris: [s. n.], 1762. (tomo 1).
- BERGER, John. **The Sense of Sight: Writings**. New York: Vintage Books, 1993.
- BISCHOFF, Ulrich. **Eduard Munch**. Paris: Taschen, 1993.
- BISMARCK, Mário. Contornando a origen do desenho. **Psiax: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem**, n. 3, p. 36-38, 2004. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt//pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=103310](https://sigarra.up.pt/faup/pt//pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=103310). Acesso em: 26 fev. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art. **La Part de L'oeil**, Bruxelles, n. 6, dossier dessin, p. 31-51, 1990.
- DUBOIS, Philippe. **L'acte photographique**. Paris: Nathan, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Le reflet opaque: le revenant, la mort, le diable (petite iconologie de l'ombre portée). **Semiotica**, v. 79, n. 1-2, p. 137-153, out. 1990.
- GOGUEL, Catherine Monbeig. La science du connaisseur. In: **L'oeil du connaisseur: hommage à Philip Pouncey**. Catálogo da exposição. Paris: Musée du Louvre, 1992. p. 23-30.
- GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 31-40, nov. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27917>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- GONÇALVES, Flávio. Através. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, p. 95-108, jul. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- GOMBRICH, Ernst H. **Ombres Portées: leur représentation dans l'art occidental**. Paris: Gallimard, 1996.
- HAAS, Patrick de. Entre projectile et projet: aspects de la projection dans les années vingt. In: PAÏNI, Dominique (dir.). **Projections: les transports de l'image**. Paris: Hazan: Le Fresnoy, 1997. p. 95-125. (Publicação que acompanha a exposição de mesmo título, realizada de nov. 1997-jan. 1998, no Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, França).
- HUTTER, Heribert. **Drawing: History and Technique**. London: Thames and Hudson, 1968.

KAUFMANN, Thomas da Costa. The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 38, p. 258-287, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1998.

MONDZAIN, Marie-Jose. What does seeing an image means? **Journal of Visual Culture**, n. 9-3, p. 307-315, 2010.

MUECKE, Frances. Taught by love: The Origin of Painting Again. **Art Bulletin**, v. 81, n. 2, p. 297-302, jun. 1990.

NOUGARET, Pierre Jean-Baptiste. **Anecdotes des Beaux-Arts**, volume I: Contenant Tout Te Que la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Littérature, la Musique, & C. Paris: Jean François Bastien, 1776.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. **The New Elements of Mathematics, Vol. 4**. New Jersey: Humanities Press, 1960.

PLINY. **The Natural History**. Edited by John Bostock and H. T. Riley. London: Taylor & Francis, 1855. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>. Acesso em: 26 fev. 2024.

PLINY. **Pliny Natural History**: with an english translation in ten volumes. Tradução H. Rackham. Harvard: Harvard University Press, 1961. (volume IX, livro XXXV).

ROSAND, David. **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: University Press, 2002.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. Catálogo de exposição. New York: Museum of Modern Art, 1976. 96 p. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2034?locale=pt>. Acesso em: 26 fev. 2024.

ROSEBLUM, Robert. The Origin of Painting: A problem in the Iconography of Romantic Classicism. **The Art Bulletin**, v. 39, n. 4, p. 279-290, Dec. 1957.

SANTAELLA, Lúcia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

STOICHITA, Victor. **Short History of Shadows**. London: Reaktion Books, 1997.

TISSERON, Serge. Le Dessen du Dessin: geste graphique et processus du deuil. In: WIART, Claude et al. **Art et Fantasma**. Paris: Champ Valon, 1984. p. 91-105.

VÁLERY, Paul. **Degas Dance Dessin**. Paris: Gallimard, 1983.

## NOTAS

1 No original: “De pictura satis superque. contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae. Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.”; “Enough and more than enough has now been said about painting. It may be suitable to append to these remarks something about the plastic art. It was through the service of that same earth that modelling portraits from clay was first invented by Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. He did this owing to his daughter, who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by a lamp. Her father pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of his pottery; and it is said that this likeness was preserved in the Shrine of the Nymphs until the destruction of Corinth by Mummius” (PLINY, 1961, § 151-152, p. 370-373, tradução nossa).

2 Mircea Eliade, em seu livro *Mito e Realidade* (1972), enfatiza a importância da repetição na constituição do mito, seja em suas diferentes manifestações como o recito, por exemplo, como forma de fazer reviver o momento original que este representa: “tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (ELIADE, 1972, p. 27); “Graças à repetição continua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal”, (ELIADE, 1972, p. 100).

3 Cf. o artigo de Frances Muecke (1990).

4 É comum encontrarmos em diferentes autores contemporâneos uma certa confusão na referência aos nomes da filha e do pai, invertendo-os muitas vezes. Plínio cita o nome do oleiro como sendo Butades e, por decorrência, as primeiras traduções e os comentadores vão se referir à lenda a partir de seu nome (a lenda de Butades); sua filha, notadamente em italiano, vai ser chamada a *figlia di Butades*, ou simplesmente *Dibutades* como também ficou conhecida a lenda à medida que o papel dela se tornou mais relevante. Aqui assumimos a expressão *Dibutades* em referência à filha e a seu papel central na cena descrita.

5 O termo é utilizado na tradução inglesa do texto de Atenágoras de 1885, “A Plea For the Christians...”, editado por Alexander Roberts, Sir James, Arthur Cleveland Coxe.

6 Consta que Atenágora teria sido o primeiro a chamá-la por Cora (cf. PLINY, livro XXXV, cap. 43, 12, 1855); ainda que na tradução inglesa do texto de Atenágoras essa possibilidade seja posta em dúvida, pois *koré* se refere a uma figura feminina jovem; e a tradução francesa do texto (ATHÉNAGORE, 1943) sequer mencione esse pormenor, o que sugere que o nome Cora tenha sido dado por transliteração.

7 Um exemplo dessa representação do amante de Dibutades como um soldado aparece na tela de Eduard Daege, *A invenção da pintura*, de 1832, que se encontra na Galeria Nacional de Berlim.

8 A partir da publicação em 1668 do poema “La Peinture” de Charles Perrault, que cita o amor guiando a mão de Dibutades, a figura de Cupido é representada em uma gravura de François Chauveau (baseada em um desenho de Charles Le Brun), segurando a mão da donzela que desenha. Ver o artigo de Muecke (1990).

9 O texto “Contornando a origem do desenho”, de Mário Bismark (2004), aponta o surgimento de descrições do material com o qual Dibutades teria desenhado, assim como pontua as principais adições ao texto original de Plínio, procurando interpretá-las a partir da prática do desenho.

10 Nós já havíamos proposto a relação entre o processo de trabalho em desenho e a constituição de um campo mnemônico formado pelas ações, materiais e referências ali depositados, conforme os artigos “Um percurso para o olhar: o desenho e a terra” (GONÇALVES, 2005) e “Através” (GONÇALVES, 2013).

11 O livro XXXV da *História Natural de Plínio* é dedicado, sobretudo, à pintura, e por essa razão as representações de Dibutades foram frequentemente tomadas como alegorias da invenção da arte ou da pintura. Nas narrativas de Plínio, o registro de sombras projetadas não é uma primazia da donzela de Corinto. No capítulo 5 desse mesmo livro, o autor relata a disputa entre egípcios e gregos pela autoria da invenção da pintura, que teria como fundamento comum a ação de contornar a sombra humana em muros ou mesmo dos animais no pastoreio. Segundo David Rosand, o tema da sombra delineada era comum na retórica antiga, como o demonstram as diferentes referências apresentadas pelo autor no seu livro *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation* (2002, p. 343-344). De outra fonte, temos as diferentes histórias do registro de sombras projetadas contadas no livro *Anecdotes des Beaux-Arts*, volume I, de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1776, p. 4-7).

12 Como nos lembra Victor Stoichita (1997, p. 14), Plínio convivia com uma arte bastante evoluída, como as pinturas de Pompéia, por exemplo, o que reforçaria a tentativa do escritor em remontar a um tempo mitológico

## NOTAS

---

do nascimento da arte, trazendo aquilo de mais essencial para representá-lo.

13 As pinturas rupestres descobertas em cavernas como Lascaux, por exemplo, não eram, naturalmente, presentes no universo descrito por Plínio, tampouco são aludidas ali os aspectos singulares de uma primeira representação de si, como nos apresenta Marie-Jose Mondzain em seu artigo “What does seeing an image means?” (2010), mas ainda assim, Plínio resume em uma imagem potente a criação da representação figurativa na arte.

14 A questão do papel do desenho na arte ocidental foge ao escopo deste texto. Mesmo sendo considerado como o pai da pintura e da escultura por Giorgio Vasari (Vidas), e mesmo que sua prática fosse considerada essencial para a formação do artista desde a Antiguidade (Plínio), o papel do desenho era de um meio e não de um fim em si. Portanto, na Itália renascentista, o desenho era visto, predominantemente, como um recurso técnico necessário à realização de um projeto em pintura ou escultura, e não como uma linguagem artística autônoma, conforme nos aponta Heribert Hutter (1968, p. 17).

15 Ver Dezzalier d’Argenville, Discours préliminaire sur la connaissance des dessins (1762, p. 3-4).

16 Mário Bismarck (2004) aponta que a partir da época romântica, no século XVIII, a lenda começou a ser conhecida como a “origem do desenho”.

17 “One single stroke with pen or charcoal answers the unspoken question that everyone is asking. Color as such is incapable of doing this” (HUTTER, 1968, p. 19).

18 Ver a esse respeito o texto de George Didi-Huberman: “Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l’histoire de l’art” (1990, p. 31-51).

19 Como exemplo dessa prática, consta que Vasari (1511-1574) colecionava desenhos desde os 17 anos de idade, recolhendo estudos e modelos realizados no atelier de Lorenzo Ghiberti, segundo Catherine Monbeig Goguel (1992).

20 “The theoreticians of the sixteenth century were firmly committed to the two stages of the creative process: drawing as an idea, a mental picture, and drawing as a material visualization of the idea, which is clarified and finally captured in various forms” (HUTTER, 1968, p. 18). Sobre a doutrina do *disegno interno* e *disegno externo*, ver o estudo de Erwin Panofsky (1994).

21 Sobre a autonomia da linguagem do desenho no contexto da arte contemporânea, ver o texto de Bernice Rose (1976).

22 ROSE, 1976, p. 9.

23 Mais que uma função do olhar ou do intercurso paradoxal da cegueira, desenha-se com todo o corpo, uma complexidade sensorial indispensável à tarefa: “O artista avança, recua, inclina-se, pisca os olhos, comporta-se com se todo o seu corpo fosse um acessório do olho, torna-se por inteiro um órgão de mirar, apontar, ajustar, focalizar” (VALÉRY, 1998, p. 82, tradução nossa).

24 Numa abordagem mais direta, envolvendo uma experiência pessoal extrema, John Berger descreve o desenho como um *locus* de despedida que se torna, ao poucos, um *locus* de chegada: no texto “Drawn to that moment”, o autor narra a experiência de desenhar o retrato de seu pai morto, e perceber aquele desenho sendo transformado, ao poucos, num local de lembranças sobre seu pai; uma ação de resistência em salvar a aparência das coisas, segundo Berger, em meio ao sucessivo movimento de desaparecimento representado pelo fluxo do tempo (BERGER, 1993, p. 146-151).

25 Sobre a relação entre o desenhar e o trabalho de luto, ver o artigo de Serge Tisseron: “Le Dessin du Dessin: geste graphique et processus du deuil” (1984).

26 Os manuais de desenho já alertavam sobre o inconveniente de sermos perturbados pela nossa própria sombra quando da execução de um desenho. Stoichita cita a recomendação do pintor Cenino Cennini de atentarmos para que a luz seja difusa a fim de minimizar a produção de sombras, e que o sol caia sempre do lado direito do artista (STOICHITA, 1997, p. 89).

27 Esse movimento de alteridade é coincidente com o que Stoichita aponta como elemento essencial do que ele nomeia de “estágio da sombra” em oposição ao “estágio do espelho” de Lacan: o primeiro diz respeito à identificação do outro; o segundo diz respeito à identificação de si (STOICHITA, 1997, p. 31).

28 A ideia de uma continuidade material entre mente e mundo exterior é cara ao pensamento de Charles S. Peirce, para quem a mente é materialística e deve, por consequência, obedecer às mesmas leis da natureza. Este princípio segue a doutrina do Sinequismo de Peirce, que propõe a continuidade como regra e também está presente em seus estudos sobre os diagramas. Ver Peirce (1960) e Santaella (2004).