

Dedos

Antonio Gonzaga Amador¹

Resumo: São pelo movimento e pressão dos dedos que começamos o desenho. Partimos do programa performativo (FABIÃO, 2013) para experimentar novas possibilidades de desenhos anatômicos. A partir disso, elaboramos teoricamente questões sobre performance, corpo e anatomias junto a autores como ALVES, 2014; GOFFMAN, 1985; PANOFSKY, 2011; UNO, 2012. Além de apresentar trabalhos de outros artistas que usam dedos.

Palavras-chave: Dedos; Performance; Desenho; Anatomia.

Fingers

Abstract: It is through the movement and pressure of the fingers that we begin the drawing. We started from the performative program (FABIÃO, 2013) to experiment with new possibilities for anatomical drawings. From this, we theoretically elaborated questions about performance, body and anatomies together with authors such as ALVES, 2014; GOFFMAN, 1985; PANOFSKY, 2011; UNO, 2012. In addition to presenting works by other artists who use fingers.

Keywords: *Fingers; Performance; Drawing; Anatomy*

1. Doutorando no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Pasteur nº 250 – fds, sala 104 A. Urca, Rio de Janeiro. CEP: 22290-250. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista visual e Educador. Possui interesse em programas performativos que pensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. amador.pintura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-0536> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0294669464822169> Rio de Janeiro, Brasil.

Introdução

Dedos, 2020. Realizo o principal movimento de cada um dos meus dedos tingidos de tinta sobre um papel. Produz o desenho do dedo no encontro com uma superfície. Cada desenho é um dos dedos das mãos e dos pés.

O programa performativo descrito acima irá lidar com o movimento e a pressão produzidos por todos os meus dedos. Vou começar pelos dedos da mão direita. Abro minha mão e começo a observar com os olhos e com o tato. Fecho minha mão o mais forte que eu consigo. Sinto o movimento completo de cada um dos dedos e também a pressão que exerço sobre minha pele. Em práticas esportivas de contato, como o judô, chamamos isso de “pegada”.

Dedos é um recorte da minha pesquisa de doutorado em artes da cena chamada *Anatomias do corpo em ato - gestos e desenhos performativos*, uma pesquisa artística prática e teórica que se inicia com o estudo do meu próprio corpo. A pesquisa está relacionada com a criação de procedimentos por meio dos quais serão produzidos desenhos. Os procedimentos e os desenhos são um modo de refletir sobre como pensamos o nosso corpo. A partir do modelo de representação do corpo presente em disciplinas de desenho anatômico de escolas de artes, procuro elaborar outras metodologias e formas de representação. Estes outros métodos e formas contêm uma crítica ao desenho anatômico tradicional e a proposta de novas formas de ver, pensar e representar o corpo. Como parte dessa crítica, está a vontade de fazer o corpo falar. O interesse em refletir sobre como o corpo é apresentado se confunde com fazer ver o corpo ele próprio como ator, como atuante, como protagonista, como uma existência antes de qualquer discurso. O corpo aí já não é objeto. Ele também parece não ser sujeito. Ele pleiteia a não sujeição, a insubmissão, o comando na realização dos desenhos, que não mais seriam feitos de dentro dele pela Razão que a ele envia ordens, mas seriam “dele”, literalmente, não como objeto, mas como criatura física, o que também foge ao sentido usual de autor, que requer o sujeito criador em plena posse de sua consciência.

Neste sentido, algumas perguntas que provocam esta pesquisa são: para além de uma representação naturalista retiniana da anatomia clássica e científica, quais são as outras representações produzidas de e por nossos corpos? Que desenho uma mão pode produzir? Que desenho uma articulação pode produzir? Que desenho um dedo pode produzir? Por fim, como

a prática artística pode nos ajudar a repensar e expandir a disciplina de Desenho Anatômico?

Na minha experiência de formação², o desenho anatômico era uma matéria de representação do corpo humano dentro de uma perspectiva naturalista. Eu observo um modelo e tento representar aquilo que vejo. Este é um método de ensino-aprendizagem de tradição europeia existente na Escola de Belas Artes, por sua criação ser diretamente ligada à missão artística francesa no Brasil colonial do século XIX. É evidente que 200 anos após sua fundação, alguns processos e técnicas se alteraram. No entanto, a estrutura formal do método da representação da figura humana se mantém. Não só nessa escola, mas em outras escolas que possuam a estrutura de ensino com base na matriz europeia.

Para traçar brevemente esse modo de fazer, trago o ensaio de Erwin Panofsky *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*. Este texto nos apresenta, agora de uma perspectiva mais pontual em relação ao desenho anatômico, uma construção histórica de teorias sobre a representação do corpo humano, do Egito antigo ao Renascimento, apontando suas diferenças e particularidades culturais e estilísticas.

Por teoria das proporções, se devemos começar por uma definição, entendemos um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística. A partir desta definição é possível antever a diversidade de caminhos que se abrem para o estudo das proporções. As relações matemáticas poderiam expressar pela divisão de um todo, bem como pela multiplicação de uma unidade; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas “normas” ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção; e, sobretudo, as proporções poderiam ser investigadas com referência à representação do objeto ou com referência ao objeto da representação. (PANOFSKY, 2011, p. 90/91)

2 Possuo graduação em pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A teoria de proporções com a qual tive contato em minha formação em arte e é matéria na escola por onde passei nasce dos estudos empíricos de dois artistas italianos do renascimento, Leonardo³ e Alberti⁴. Panofsky comenta:

Ambos [Leonardo e Alberti] concordam na determinação de elevar a teoria das proporções ao nível de ciência empírica. Insatisfeitos com os dados inadequados de Vitruvius e de seus próprios precursores italianos, desconsideraram a tradição em favor de uma experiência apoiada na observação acurada da natureza. Italianos como eram, não tentaram substituir o tipo único, ideal, por uma pluralidade de tipos “característicos”. Porém, deixaram de determinar este tipo ideal com base numa metafísica harmonística ou aceitando os dados de autoridades santificadas: aventuraram-se a arrostar a própria natureza e abordaram o corpo humano vivo com compasso e régua, sendo que de uma enormidade de modelos selecionaram aqueles que, a seu próprio juízo e na opinião de conselheiros competentes, foram considerados os mais belos. (PANOFSKY, 2011, p. 134)

Aqui nos é apresentado um método de construção do que viria a ser o desenho anatômico como disciplina curricular. O embate direto com a natureza e o corpo humano a fim de desenvolver uma ciência das formas e suas representações. No entanto, vale notar que a escolha desses seres humanos a serem representados, segundo o autor, ocorreu a partir de escolhas subjetivas e de juízo de valor.

Panofsky irá determinar um auge e um declínio nas teorias das proporções humanas nas representações da arte na figura de um artista: Dürer⁵.

O próprio Dürer sucumbiu, até certo ponto, à tentação de desenvolver o estudo das proporções humanas como um fim em si mesmo: por força da exatidão e complexidade suas investigações foram cada vez mais além dos limites da utilidade artística e, por fim, perderam todo o contacto com a prática artística. (PANOFSKY, 2011, p. 145)

3 Leonardo da Vinci (1452-1519) foi um polímata italiano do renascimento. Atuou em diversas áreas como a pintura, o desenho, a anatomia, a escultura, a biologia, a engenharia, a matemática e as ciências naturais. Dentro dos inúmeros trabalhos, vale destacar o “homem vitruviano” como um exemplo de trabalho que irá abordar as proporções humanas.

4 Leon Batista Alberti (1404-1472) foi arquiteto, pintor, teórico da arte e humanista italiano do renascimento. Dentre seus principais trabalhos está o “dez livros sobre a arquitetura”, o primeiro tratado sobre arquitetura escrito em 1452.

5 Albrecht Dürer (1471-1528) foi pintor, gravador, ilustrador, matemático e teórico da arte alemão do renascimento. Desenvolveu os principais tratados sobre medidas e proporções humanas, perspectiva e geometria como elementos estruturantes para a obra de arte.

O autor aponta como essa teoria das proporções desenvolvida para representações artísticas foi posteriormente apropriada por outros campos da ciência. Essa construção colocada dentro de um modelo ideológico de representação humana, usando tipos únicos e ideais, irá produzir estruturas excludentes e racistas dentro da história da ciência do século XX.

Tendo essa pequena base sobre o que seria desenho anatômico na minha formação, retomo o desenvolvimento dos *gestos anatômicos* na minha prática artística. Tenho um ponto inicial que é fazer diferente da metodologia que aprendi durante minha graduação.

É dentro dessa conjuntura histórica que arrisco iniciar estes desenhos anatômicos do corpo em ato por um processo de trabalho que toma o próprio corpo como método e como matéria prima para a produção. Tento organizar minha prática artística a partir de um pensar/fazer com o corpo. O corpo como matéria prima, meio e condutor de procedimentos dentro da prática. Nesta conversa, gosto muito de dialogar com Kuniichi Uno:

De certo modo, o corpo é um fato ou fenômeno completamente banal. Não há ser mais comum do que o corpo, porque uma pessoa não vive sem um corpo. Mesmo o ser mais espiritual precisará de um corpo para ser espiritual; espiritualmente corporal. Mas o corpo não é um objeto puro, já que, ao mesmo tempo que temos um corpo, nós somos simultaneamente esse corpo ele mesmo. Nosso corpo é o sujeito indivisível, inseparado de nós, se bem que ele não se submeterá jamais inteiramente à nossa observação, ao nosso pensamento, ao nosso olhar. (UNO, 2012, p. 53.)

O autor, ao falar sobre o corpo, me faz refletir sobre a seguinte questão: fazer uso do corpo como objeto de trabalho e estudo é, ao mesmo tempo, nos colocarmos na mesma posição de objeto de trabalho e estudo, pois “nós somos simultaneamente esse corpo ele mesmo”. Nessa perspectiva, pensar a estrutura da prática artística é repensar como nós nos olhamos como possuidores de um corpo e como corpo em si mesmo.

Há uma dimensão que só o corpo pode captar, tanto que o corpo provém dessa dimensão, sob a qual o pensamento não pode ter a visão dominante, uma vez que não é possível para o pensamento dominar um objeto se este objeto está separado de si mesmo. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. (UNO, 2012, p. 53-54)

Nesta condição colocada por Uno, há uma dimensão na qual o corpo pensa. É proposta a ideia de que o corpo consegue acessar formas e produzir formas. É através de nossos corpos que podemos inferir uma existência no mundo. Gostaria de acessar outras metodologias para o “gesto anatômico” por esse viés. Entender que usando meu próprio corpo como *medium*, posso produzir outras formas de pensar nele e junto a ele. Outras formas de repensar o desenho anatômico.

No texto *Programa performativo: o corpo-em-experiência*, Eleonora Fabião define o programa performativo como:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia (FABIÃO, 2013, p. 4).

É neste ponto que começo a refletir sobre a possibilidade de investigar meu corpo e minha prática artística a partir da performance. Perceber pela organização de programas performativos como posso explorar meu próprio corpo na experiência da performance a fim de chegar nessas outras metodologias para o desenho anatômico. Desta forma, elaboro os desenhos dos meus dedos a partir do programa performativo que inicia este texto.

Dedos

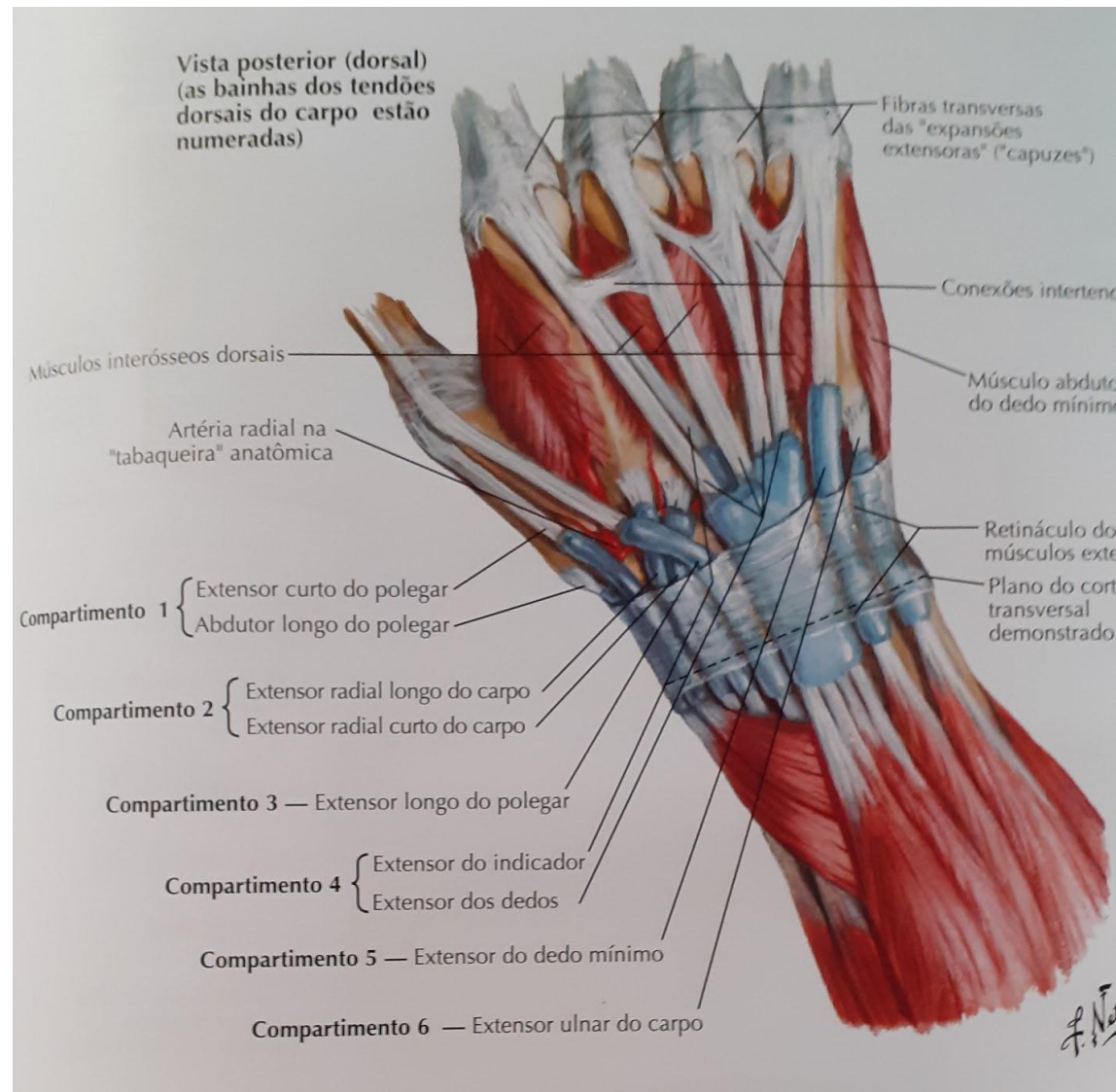
Retorno aos meus dedos. Percebo melhor a pegada como um todo da minha mão direita. Vou tentando identificar como acontece em cada um dos dedos da mão direita em separado. Para isso, vou “fechando” cada dedo da mão, um de cada vez. Fechando e percebendo como cada um acontece. O dedo polegar não se altera muito no movimento e nem na pressão. O dedo indicador também não se altera muito, percebo apenas um leve repuxo do dedo médio ao final do movimento. Quando tento fazer o movimento apenas do dedo médio, há um repuxo muito forte do dedo anelar. Praticamente, quando fecho todo meu dedo médio, o dedo anelar se move a metade do movimento. No movimento com o dedo anelar, percebo duas alterações em relação à pegada como um todo: a primeira é com relação a pressão que o dedo faz, ela fica mais fraca. A segunda é no-

vamente o repuxo do movimento junto a outros dedos. Dessa vez, tanto o dedo médio como o dedo mindinho são repuxados, mas não em direção ao movimento do dedo anelar. O dedo médio é puxado para baixo e o dedo mindinho é puxado para cima. Um se aproximando do outro. O dedo mindinho, quando faço o movimento da pegada, ele perde muita pressão e também tem um leve repuxo do dedo anelar junto do movimento.

Faço a mesma coisa com a mão esquerda e tenho uma experiência bem semelhante, talvez um pouco diferente pois sou destro. Também tento replicar o experimento com os pés. A “pegada” dos meus pés são muito mais contidas, o movimento é mais curto e a pressão menor em comparação com as minhas mãos. Quando tento fazer o movimento individual de cada dedo do pé, também encontro mudança com relação a mão. Nos meus pés, apenas o dedão possui uma certa autonomia do movimento. Mas mesmo assim, há um repuxo leve de todos os outros dedos. Ao tentar mover os outros dedos em separados (indicador, médio, anelar e mindinho), não consigo fazer sem que todos os outros se mexam junto.

Se formos para a área da anatomia médica, podemos entender um pouco mais a fundo como ocorre o movimento. O principal elemento que regula

Figura 1
Frank H. Netter. Tendões dos músculos extensores no punho. s.d. s.d. Fonte: NETTER, 2021, prancha 460.



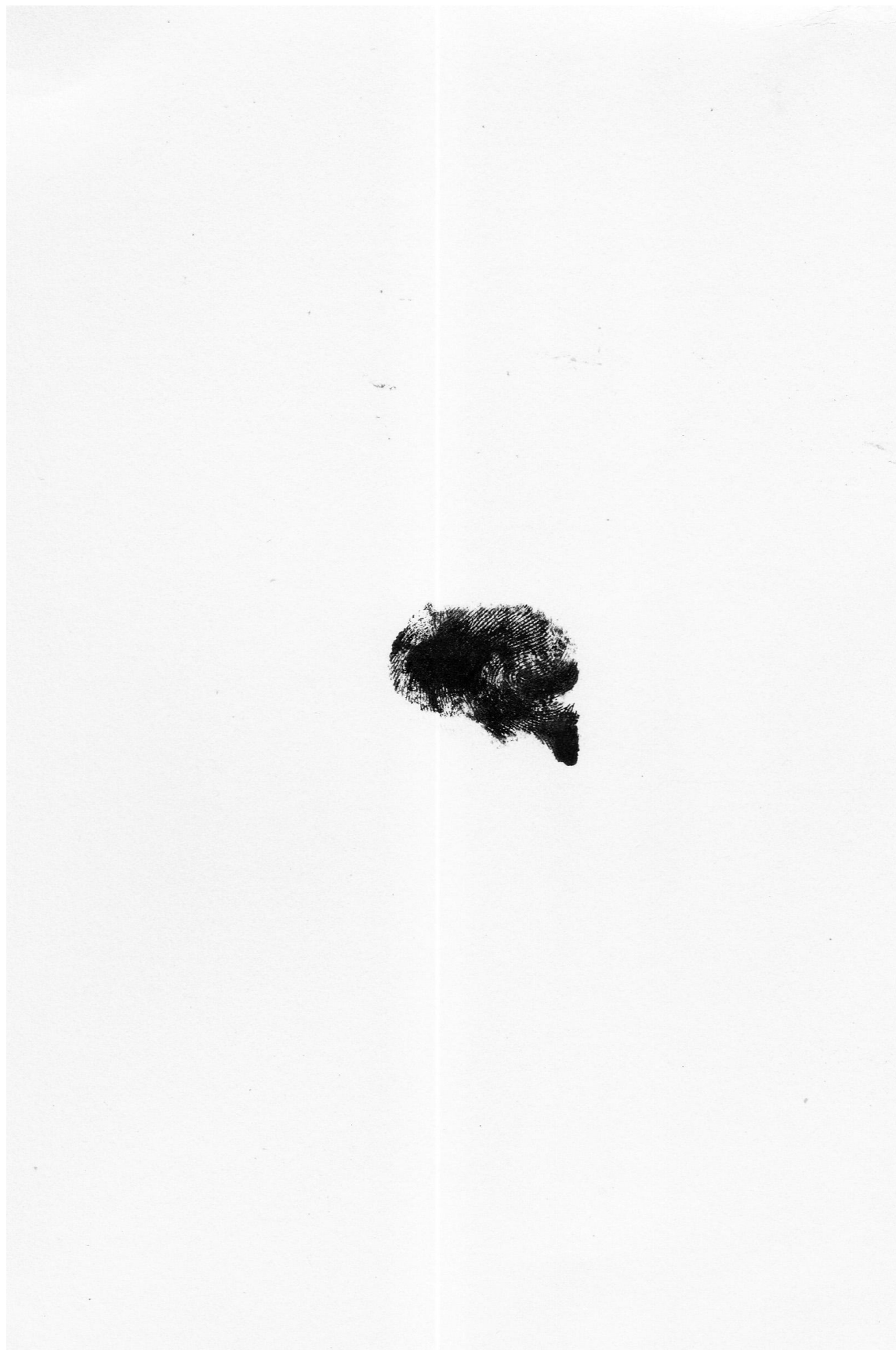
esses movimentos são os tendões. Nas mãos, eles estão localizados na região do dorso (NETTER, 2021, prancha 460), todos saindo da região do antebraço/punho e indo em direção a cada dedo. O dedo polegar possui um tendão estruturado autonomamente em relação aos outros dedos, o que possibilita a movimentação descrita nos parágrafos anteriores. Já os “repuxos” que experimentei com meus outros dedos, ocorrem por conta das conexões intertendíneas em cada tendão de um dedo. Inclusive a forma com é feita a conexão irá determinar a movimentação descrita, como é a conexão dupla do tendão que vai até o dedo anelar (Figura 1).

Nos pés, há uma estrutura parecida, onde também os tendões são os elementos principais e estão na região do dorso (NETTER, 2021, prancha 521). Os tendões dos dedos dos pés são duplos, os do músculo extensor curto e do músculos extensor longo. O extensor longo do polegar está em separado dos demais dedos, no entanto, o seu extensor curto está ligado junto aos dos outros dedos, o que provoca o “repuxo” descrito nos parágrafos anteriores. Todos os outros tendões (extensor curto e longo) dos outros dedos (indicador, médio, anelar e mindinho), estão interligados a partir do mesmo músculo e bainha tibial.

É interessante entender como esses movimentos acontecem e como eles são produzidos fisicamente. Mas queremos ir além, queremos saber o que eles podem produzir, o que eles podem desenhar. É no jogo de movimento e pressão do dedo que pode surgir o desenho próprio do dedo. Uma tentativa de imprimir esse movimento e essa pressão. Algumas coisas começam a orbitar à nossa volta: o movimento do dedo, a pressão do dedo, a “pegada” e a impressão do dedo. Começamos a organizar os procedimentos para a execução do programa performativo, para “imprimir” esse movimento de cada um dos dedos. Pensando que esse movimento tem que ter um início e um fim, determino esse fim na superfície de um papel. Para demarcar esse movimento, determino que cada dedo meu será tingido com tinta nanquim, para tal fim. São produzidos, então, vinte desenhos: Dedo polegar da mão direita (Figura 2), dedo indicador da mão direita, dedo médio da mão direita, dedo anelar da mão direita, dedo mindinho da mão direita, dedos polegar da mão esquerda, dedo indicador da mão esquerda, dedo médio da mão esquerda, dedo anelar da mão esquerda, dedo mindinho da mão esquerda, dedo polegar do pé direito, dedo indicador do pé direito, dedo médio do pé direito, dedo anelar do pé direito, dedo mindinho do pé direito, dedo polegar do pé esquerdo, dedo

Figura 2

Antonio Gonzaga Amador. Dedo polegar da mão direita, 2020. Nanquim sobre papel. 21cm x 15cm. Fonte: Fotografia do autor.



indicador do pé esquerdo, dedo médio do pé esquerdo, dedo anelar do pé esquerdo e dedo mindinho do pé esquerdo.⁶

O movimento de cada um dos dedos é sempre o mesmo, o de “fechar a pegada” da mão ou pé. Por isso, a localização de cada marca nas folhas de papéis está em um lugar diferente. É como se eu quisesse fechar meus punhos e colocasse uma folha de papel na palma da mão.

O desenho que surge deste processo é uma mancha em um formato orgânico e com o rastro das impressões digitais de cada dedo. O desenho, principalmente dos dedos das mãos, é muito próximo das imagens de impressões digitais coletadas em processos de identificação civil e biométricos. Você que lê esse texto provavelmente passou por algum processo de coleta de impressão digital, desde para a identificação civil (carteira de identidade e habilitação, por exemplo) até o acesso a dados bancários ou mesmo registros de trabalho. Talvez você consiga parar agora e pegar a sua identidade. Pode ir, a gente espera. A estrutura de um dos lados da sua identidade deve ser composta de uma fotografia sua em formato 3 por 4 e uma digital do polegar direito.

Apesar das imagens do programa performativo de *dedos* e a da minha identidade serem próximas, o procedimento da ação de coleta das digitais e a performance executada possuem diferenças. A performance já foi descrita. Já o procedimento de coleta de digitais ocorre através do entintamento da área da digital e impressão sobre uma superfície de papel ou a leitura dessa área por um leitor óptico eletrônico (ZAMBERLAM *et al.*, 2006). Para a captação exata das digitais, é preciso a correta coleta das impressões utilizando o método de colocar o dedo no centro de leitura e girá-lo para direita e para esquerda, a fim de identificar toda a região. Normalmente um técnico auxilia no procedimento de coleta, como foi no meu caso quando tirei minha identidade.

Uma outra provocação que temos na identidade é a associação da fotografia do rosto e a digital do dedo. A correlação do meu rosto com marcas abstratas que só eu possuo. O sistema de digitais é utilizado na identifi-

6 Todos os trabalhos disponíveis em: <https://www.antonio-amador.com/dedos>

cação civil por responder a critérios de biometria como o de ser comum a todos os seres humanos, ao mesmo tempo que cada digital é singular em cada pessoa e também não variar com a passagem do tempo, a não ser por dano externo (ZAMBERLAM *et al.*, 2006, p. 34).

O uso da sistematização e mensuração de características humanas pode ser colocado em relação a área artística através das diversas teorias de proporções humanas na produção da representação. Novamente com Panofsky (2011) é apresentada uma história ocidental de vários estudos e esquemas para a sistematização de características humanas com fins de representação. Inclusive aponta para Dürer e seus estudos sobre a proporção humana que

[...]embora seus métodos não tenham servido, como esperava, à causa da arte, mostraram-se de grande valia para o desenvolvimento de novas ciências como a antropologia, a criminologia e - surpreendentemente - a biologia. (PANOFSKY, 2011, p. 146).

A criminologia e as teorias das proporções humanas como método de identificação estão interligadas desde o chamado positivismo criminológico. Este é inaugurado por Cesare Lombroso⁷, no século XIX, a partir da publicação de *O homem delinquente*, onde é realocada uma preponderância teórica sobre o autor do crime em relação ao fato crime, um estudo maior do criminoso em relação ao crime. Inclusive tendo análises fisiológicas, psicológicas e anatômicas sobre as pessoas (como a formação da orelha, a ausência de barbas, a assimetria craniana, por exemplo) a fim de tipificar sujeitos com predisposição ao crime, com comparações à animais irracionais e a sociedades ditas selvagens para aquela perspectiva, além de outras análises exógenas ao crime (ALVES, 2014, p.122/123/124).

Ainda neste contexto podemos colocar o autor brasileiro Nina Rodrigues⁸, com a publicação *Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Junto com Lombroso, Nina Rodrigues está estruturando, a partir da análise e

7 Cesare Lombroso (1835-1909) foi psiquiatra, higienista, criminologista e antropólogo italiano. Foi um dos fundadores da escola Positiva na área da criminologia.

8 Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi médico legista, psiquiatra e etnólogo brasileiro. É considerado fundador da antropologia criminal brasileira.

caracterização racial de pessoas, aspectos que propiciam a criminalidade. Tais características tendiam a ser atreladas a pessoas com descendências africanas e indígenas, produzindo a partir de marcadores fenotípicos dados sobre uma possível inerência ao crime por conta da raça (ORTEGAL, 2016, p.534). Em outras palavras, se seu corpo se diferenciava de um padrão, que neste contexto do século XIX era o branco, você tendia ao crime.

Um artista que irá lidar diretamente com essas questões é Paulo Nazareth. Na série de vídeos chamado *Antropologia do negro* (Figura 3) irá comentar justamente as condições relacionadas ao estereótipos que surgem de leituras anatômicas ligadas a criminologia que irão colocar características fenotípicas associadas a realização de crimes. Nos vídeos, Nazareth “prova” vários crânios sobre sua própria cabeça, a fim de tentar algum tipo de identificação absurda por semelhança fisiológica.

Há avanços na própria criminologia com relação a classificação de pessoas no avançar do século XX, sendo abandonados algumas dessas práticas de tipificação a partir da racialidade e incluindo outros fatores importantes, como características sociais, moradia, escolaridade, etc. (ORTEGAL, 2016, p.535/536). A partir disso, nesta pesquisa artística sobre “Gestos Anatômicos”, é importante nos atentar que há uma diversidade histórica dos usos dessa grande área que é o estudo do corpo. O método de criação de imagens, seus usos e seus sentidos são fundamentais para como nos posicionamos na e diante a representação da anatomia. Até nas pontas dos dedos podemos ter intencionalidade.

Figura 3
Paulo Nazareth.
Antropologia do negro I, 2014. Vídeo.
6’05” Frame do vídeo.
Coleção do Artista e Galeria Mendes Wood. Em exposição no MAR - Museu de Arte do Rio, exposição “Imagens que não se conformam” de mai. 2021 a fev. 2022..
Fonte: Fotografia do autor.



Podemos também criar relações com leituras mais sociológicas da representação. Erving Goffman irá abordar, a partir de uma perspectiva do comportamento social, a relação da performance do sujeito em sociedade. Ele coloca que

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na situação sócio-econômica geral, no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente razões práticas para obtê-las. (GOFFMAN, 1985, p.11)

O autor continua colocando duas atividades presentes na maneira como os indivíduos exploram suas expressividades em um primeiro momento de interação. Uma expressão que é “transmitida”, de cunho mais verbal e intencional para os objetivos das relações, e outra expressão que é “emitida”, no qual estão incluída uma variedade de ações e outros comportamentos que não estão vinculados a uma intencionalidade nem aos objetivos de relações, mas que são apreendidos pelos outros. (GOFFMAN, 1985, p. 12) Assim, a apreensão dos sujeitos entre si se dá na percepção das expressões transmitidas e emitidas pelos próprios. Mais adiante o próprio autor complexifica essa construção mostrando que as expressões podem ser manipuladas pelos próprios indivíduos.

Outros dedos

O que podemos levantar é: como se dá essa relação de interação quando nós nos apresentamos/representamos a outras pessoas através dos programas performativos? Como essa performance dos meus dedos pode ser um meio de produção de expressividade e singularidade. Podemos fazer trocas e expressões só pelo programa performativo de *dedos*? Aqui, talvez, o programa performativo esteja mais relacionado à expressão “transmitida” definida pelo autor. No entanto, quando nos colocamos diante do desenho produzido, o gesto anatômico feito pelo dedo, podemos nos levar à uma expressão “emitida” devido a forma de execução do programa performativo em si.

Em outras palavras, que singularidades podemos tirar dessa performance feitas pelos dedos? Que tipo de gestos podemos identificar, quando fazemos a performance, como comum a nós? E que outros gestos podemos também identificar que seja singular a mim. Como a marca da digital.

Pensando nessas singularidades, queria construir diálogos com outros dedos. Primeiro, temos o dedo da Bernardi:

Figura 4

Ilê Sartuzi. Dedos, 2021. Escultura. Fonte: Fotografia de Icaro Vidal <https://www.instagram.com/p/CZl-SltAPQ8a/> Acesso em 27 jan. 2022.



O fundo do poço foi quando o Dedão de Carolina entrou em um aplicativo de paquera e passou a arrastar seres humanos ora para a esquerda, ora para a direita. E pensar que o Dedão de Carolina tinha pretensões de estudar política, de opinar seriamente sobre esquerda e direita, mas acabou assim: varrendo intenções para os cantos, sentindo um vazio imenso, sabendo que jamais encontraria pessoalmente nenhuma daquelas pessoas, posto que sua obsessão era apenas ficar vendo rostos estranhos e os colocando de lado. Porém o Dedão de Carolina sentiu um sopro de esperança quando ficou muito doente e precisou procurar ajuda. O fisioterapeuta lhe disse as palavras “tendinite no polegar”. Era a primeira vez que alguém, ainda mais tão bo-

nito, lhe chamava assim. Aí o Dedão de Carolina pensou: “E se eu começasse tudo de novo? Sim, o Dedão errou feio, errou rude, mas esse novo, o tal Polegar, poderia acertar”. (BERNARDI, 2021, p.105/106)

O “Dedão de Carolina” da Bernardi é uma narrativa da vida singular de uma personagem contemporânea construída pela medição de como seu dedão interage com o mundo. Como seu comportamento se faz a partir de gestos, pequenos ou grandes, de seu dedão.

Os dedos de Ilê:

Ilê, com seus dedos próteses, acaba produzindo uma imagem de estranhamento para algo que seria muito comum a nós, os dedos. No procedimento de organizar de outro modo a composição dos dedos a partir das próteses, surgem imagens de corpos que são puros dedos.

Os dedos de Bea:

Martins irá colocar o próprio dedo dela em repetição. A partir do molde do dedo indicador se multiplicando em uma massa de indicações para todos os lados, para todos os tempos, indicando um infinito de dedos. Aqui, a representação do dedo que quer ir ao infinito, tem a ver com sua função: indicar. Indicar justamente a imprecisão que o gesto de indicar pode possuir.

O dedo de Magritte⁹: O dedo aponta para um guizo¹⁰. O dedo oculta o *i* da palavra *sirène*, sereia em francês. De uma forma estranha, ele, dedo e guizo, tomam o lugar de *i* da palavra. Há no quadro toda uma indicação do que seria a *l'usage de la parole*, uso da fala em francês. Uma indicação que nos leva a produção do som, pois essa fala é sonora e é pelo som que

9 Rene Magritte (1898-1967) foi um artista belga e um dos principais nomes do movimento surrealista europeu.

10 Rene Magritte. *La Lecture Defanse (L'usage de la parole)*, 1936. Pintura. Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/forbidden-literature-the-use-of-the-word-1936>

Figura 5

Bea Martins. *Digitus index*, 2013. Gesso e nylon. Dimensões variáveis. Fonte: fotografia da artista.



percebemos-as. Mas tudo é só indicação, como o dedo indicador. O dedo indicando o guizo e seu possível som, o canto da sereia oculto que faz nos perder pelo som.

Foucault comenta esse mesmo dedo:

E quando a palavra toma a solidez de um objeto, penso nesse canto de assoalho sobre o qual está escrita, em pintura branca, a palavra “sirene” com um dedo gigantesco, erguido, transpassando o assoalho verticalmente no lugar do i e dirigido em direção do guizo que lhe serve de pingo, a palavra e o objeto não tendem a construir uma única figura; estão dispostos, ao contrário, segundo duas direções diferentes; o dedo indicador que atravessa a escrita se ergue sobre ela, simulando e escondendo o i, o indicador, que figura a função designadora da palavra e que forma algo como esses prédios no alto dos quais sirenes foram colocadas só aponta para o perene guizo. (FOUCAULT, 2021, p.54-55)

Neste conjunto de ensaios, Michel Foucault (2021) irá analisar questões sobre representação, figura, signo e enunciado partindo dos trabalhos de Magritte, em especial *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, a traição das imagens (isto não é um cachimbo) em francês. Um dos principais pontos que o autor indica que as obras de Magritte expõe é a diferença nas noções de semelhança e similitude.

Semelhança e similitude serão trabalhados em uma análise de comparação, colocando-os em relação justamente na forma de produção que cada uma das noções apreende. A semelhança, a partir de Foucault, que analisa os trabalhos de Magritte, está ligado a um tipo de representação que possui um padrão, uma referência primeira, um modelo no qual se deve reconhecer e acompanhar. Já a similitude é desenvolvida em séries que não tem início e nem fim, onde é possível entrar e sair, ir e vir, sem obedecer uma hierarquia rígida, se propagando por pequenas diferenças, estando ligada a repetição. (2021, p.58)

Articulando com os dedos até aqui levantados, uns são semelhantes, outros são similares. A partir da diferença colocada por Foucault (2021) que “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas apoiando-se e caindo umas em cima das outras” (p.61). Quero produzir similitudes entre os meus dedos e os gestos anatômicos dos meus dedos. Produzir similitudes com os programas performativos dos gestos anatômicos. Meu corpo, minhas partes anatômicas, juntas dançando e caindo umas sobre as outras nas relações similares.

Referências

ALVES, Fábio Wellington Ataíde. Caracterização e base teórica da criminologia multifatorial. *Revista Transgressões. Ciências criminais em debate*. Natal, v.2, n.2, p. 121-132, 2014. Url: <https://periodicos.ufrn.br/transgressoes/article/view/6447>

BERNARDI, Tati. O Dedão de Carolina. In PECHANSKY, Rafaela (org.). *Partes de um corpo*. Porto Alegre: TAG - Experiências Literárias, p. 97-107, 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*. Campinas, v. 2, n. 4, p. 1-11, 2013. Url: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 8ª Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 10ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

NETTER, Frank H. *Atlas de anatomia humana*. Tradução de Eduardo Cotecchia Ribeiro. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2021.

ORTEGAL, Leonardo. Raça, criminologia e sociologia da violência: contribuições a um debate necessário. *Cadernos do CEAS: Revista Crítica de Humanidades*. Salvador, n. 238, p. 527-542, 2016. Url: <https://cadernosdoceas.ucsal.br/index.php/cadernosdoceas/article/view/231>

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. kneese e J. Guinsburg. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernando Raquel. 2ª Edição. São Paulo: n-1 edições, 2012.

ZAMBERLAN, Alexandre et al. Um estudo do processo de reconhecimento de indivíduos pelo método de impressão digital. *Revista tecnologia e tendências*. Novo Hamburgo, v.5, n.2, p. 33-51, 2006. Url: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistatecnologiaetendencias/article/view/1417>

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

