

DESENHO COMO MECANISMO APERCETIVO E DE AÇÃO

Leonor Gabriel Manso Henriques da Rosa Neves

Dissertação

Mestrado em Artes Plásticas

Orientador Samuel Rama

Coorientadora Célia Ferreira

Caldas da Rainha

Janeiro 2024

ÍNDICE

Resumo.....	ii
Abstract.....	iii
 Introdução.....	 1
 PARTE I O Desenho como encontro	 2
Pensar (em) desenho	6
Desenho como apresentação.....	12
Um exercício sintomático – Agir na paisagem	16
 PARTE II Entendimento da paisagem enquanto percepção particular	 19
Câmara magmática, corpo háptico	25
A imagem aérea, o corpo em movimento	38
Desenho- <i>frame</i>	44
O engenho da memória.....	45
 PARTE III Da força para a forma (Fazer Desenho).....	 47
Esboço e desenho.....	49
Corpo do desenho – Matéria e suporte	62
O díptico – pôr em relação	69
Dupla-face, desenho no espaço	73
 Conclusões	 83
 Lista de figuras.....	 85
Bibliografia	87
 ANEXO I - Transcrição de conversa com a curadora Ana Anacleto	 90

Nota Prévia

A presente dissertação apresenta uma reflexão acerca da minha prática artística que se desenvolve no território do desenho. O texto assume uma organização que a fundamenta, procurando dirigir a sua condição para o futuro.



Cada autor e artista, citado ou referenciado, assim o foi na medida da relação proposta com o trabalho.

Resumo

Dedicar a prática artística ao desenho é deliberar na superfície o espaço do abismo que, sendo háptico, me revela tanto acerca da minha presença particular como da minha condição humana. **Desenho como Mecanismo Aperceptivo e de Ação** estabelece um percurso refletido pelos assuntos que fomentam a minha prática artística, que se desenvolve no território do desenho. Sugere-se um caminho que se inicia naquela que é a compreensão transversal e que acompanha todo o corpo de trabalho: a de que o desenho é, em si, pensamento, apercepção, acontecimento e ação. Dá-se a conhecer aquela que é a dimensão que suscita o trabalho, a experiência particular da paisagem que atribui ao corpo a inevitabilidade de existir somente, e permanentemente, em relação. Apresenta-se aquele que é o pensamento do *fazer*, que atribui ao desenho o desafio de conter o irrealizável, num jogo de correspondências que nos relembra incessantemente do nosso papel e escala no mundo. Conclui-se, por fim, que o lugar do desenho na minha prática é o do que pergunta e procura e que, nesse processo, ao suscitar e impelir, ao manifestar o seu próprio acontecimento, dirige a sua condição para o futuro.

Palavras-chave desenho; pensamento em desenho; paisagem; háptico; prática artística.

Abstract

To dedicate my artistic practice to drawing is to deliberate on a surface, the abyss space which, if haptic, reveals as much about my particular presence as it does about my human condition.

Desenho como Mecanismo Aperceptivo e de Ação (Drawing as a Mechanism for Apperception and Action) presents a reflective path through the subjects that motivate my artistic practice, established in the drawing territory. The text begins by introducing the understanding that fosters the entire body of work: that drawing is, in itself, thought, apperception, event, and action. Then, it presents the dimension that gives rise to the work: the particular experience and understanding of landscape, which recognizes the body as the inevitability of existing only and permanently in relation. Subsequently, it depicts practical thinking, which depicts drawing as a challenge of containing the unattainable in a correspondence exchange that incessantly reminds us of our role and scale in the world. Lastly, I conclude by stating that the role of drawing in my artistic practice is that of the quest and pursuit and that, by inciting and impelling, by manifesting as an event in itself, leads its condition towards the future.

Keywords drawing; drawing as thinking; landscape; haptic; artistic practice.

Agradecimentos

Aos meus orientadores, pela confiança, orientação e por me compreenderem.

Aos meus avós, por me guiarem e apoiarem sempre.

Aos meus pais, que são exemplo e me apoiam em todos os momentos. Por me ensinarem a acreditar e a superar-me.

À minha irmã, por me inspirar todos os dias a ser e fazer melhor.

Ao Ricardo, que me acompanha em todos os momentos e aventuras, por me apoiar sempre.

Ao Pedro Partidário, que partiu, e que me ensinou sobre a coragem de ser artista e sobre o desenho ser presença.

Aos meus amigos, por partilharmos a vida, por me apoiarem.

À Ana Anacleto, por me inspirar, guiar e pela amizade. Ao Paulo Brighenti, pela ajuda, apoio e amizade. A ambos, pelas férteis tutorias que me ajudaram a pensar e desenhar.

A todos os que têm reconhecido e apoiado o meu trabalho.

A forma é sempre não o desejo da ação, mas a ação.

— Henri Focillon, A vida das formas seguido do elogio da mão, 1998.

Introdução

Escrita ao longo de três partes, esta dissertação pensa um percurso pelos assuntos que dirigem a minha prática artística. Cada capítulo, em que se desdobra cada uma das partes, é construído propondo um percurso pelas questões, tanto teóricas como do domínio do *fazer*, que competem à sua conceção. O caminho desenhado, propicia crescente profundidade para o conhecimento e compreensão das questões que fomentam este corpo de trabalho.

Na primeira parte, estabelece-se o Desenho como o território onde se desenvolve o trabalho. Pensa-se a relação deste com o pensamento, numa perspetiva que afirma a relação simbiótica e imediata entre ambos, e estabelece-se o desenho como obra em si mesma. Percorre-se, igualmente, a compreensão do desenho enquanto apresentação, refutando a ideia de desenho enquanto representação, ou comprometido com a cópia do real. Termina-se, com a descrição do momento que despoletou a compreensão do desenho enquanto ação.

Na segunda parte, explora-se a experiência particular que fomenta a produção do trabalho. Em cinco etapas, dá-se a conhecer as motivações profundas desta prática artística, que se vincula fortemente na experienciação da paisagem. Num primeiro momento, confronto aquele que é o meu entendimento, com autores de diversas áreas, evidenciando posições semelhantes e opostas. Em seguida, aproxima-se o leitor dos acontecimentos que toldam esse entendimento, e da forma como se demonstram consequentes no trabalho.

Na terceira parte, tratam-se algumas questões relacionadas com o *fazer*. Abordam-se os aspetos relevantes que distinguem o meu desenho ao nível do pensamento em ato que acompanha a sua construção. Penetra-se no campo da prática do desenho.

PARTE I O Desenho como encontro

Ao refletir-se sobre desenho, procura-se compreender a sua utilidade, a particularidade da relação que estabelece com o(s) indivíduo(s), e o papel que desempenha na relação deste(s), com o mundo e com a arte. A procura no sentido de diagnosticar e desdobrar as inúmeras complexidades do desenho, revelará respostas que se dirigem, não só, à condição singular deste, como à nossa.

Como impressão inscrita da existência e experiência dos humanos na sua relação com o mundo, surpreende porque, durante séculos, o desenho, não obteve creditação suficiente para que fosse considerado uma forma de arte em si mesma. Hoje, o desenho é reconhecido com uma certa autonomia, tal como o é a pintura ou a escultura, mas nem sempre assim o foi. Numerosos escritos dão conta do desenho enquanto estudo preparatório para a coisa séria. Como um primeiro estágio, onde se inicia aquilo que virá realmente a ser. O desenho, como casulo de onde partirá a coisa viva, a obra verdadeiramente dita.

Fascina-me a procura pelas questões que levaram a que tal fosse considerado. O que existe no carácter do desenho que espoleta tal compreensão? O que distingue, realmente, o desenho, da completude da pintura, ou da matéria apresentada da escultura?

Acredito que, ao procurarem-se respostas a algumas destas questões, espoleta-se, simultânea e consequentemente, um agrado viciante pelo desenho, pelo seu *pensar e fazer*.

Embora seja clara a discordância entre autores, sobre a época em que se iniciou aquilo a que hoje chamamos arte, é certo que o que a distingue de qualquer outro tipo de produção, é a intenção. Gombrich (1978), defende que a arte, como a conhecemos, isto é, respeitando a retórica de mestre-discípulo, teve origem nos povos egípcios (p.31). Autores como Nougier (1989), defendem, em contrário, que a arte se iniciou nas grutas, com a prática das gravuras rupestres (p.3). Ora, independentemente da época com que decidimos concordar a atribuição do início da arte, seria diminuto selarmos os olhos ao que se passou nas grutas e rochas, como de resto, são exemplo os testemunhos pré-históricos na região do Vale do Côa, em Portugal, como nas grutas e rochas no sul de França e Espanha, à semelhança de em outros locais pelo mundo. Em livros como *A História da Arte*, de Gombrich (1978), ou *História Mundial da Arte* (1965) de Upjohn, Wingert e Mahler, nunca encontramos em uso o termo “desenho” quando referente à época pré-histórica. São sim, utilizados os termos “pinturas” e “gravuras”. Durante a pesquisa foi possível notar que a sua atribuição varia consoante o enfoque do estudo em questão. De forma geral, os estudos que se debruçam sobre a utilização de pigmentos em algumas destas gravuras, consideram-nas enquanto “pinturas” (Intxaurbe et al., 2023; Pigeaud et al., 2006; Martins, 2013, pp.495-505; Pereira, 2011). Já aqueles que se

dirigem à expressão destas gravuras, enfatizando as linhas e contornos das figuras, atribuem-lhe a designação de “desenhos” (Marques, 2023, pp. 2-16; Plassard et al., 2020; Šefčáková et al., 2021; Pastoors & Weniger, 2011; Kennedy & Silver, 1974, pp. 313-322). O primeiro caso, com uma frequência e presença substanciais em relação ao segundo.

Independentemente do enfoque proposto para pensar as gravuras rupestres, considero não ser desmedido referir-me a elas, preferencialmente, enquanto inscrições ou desenhos¹. A intenção por detrás destas inscrições, partirá, inequivocamente, de uma projeção daquele que poderia ser o pensamento que as esboça. O mesmo afirma Gombrich (1978) que as afirma enquanto imagens mágicas, com vista à proteção contra certos poderes, detentores do destino quotidiano (p.20). Porém, será lógico compreendermos que estas, independentemente da sua motivação, formam um testemunho da relação entre humanos, e o mundo. Assim, independentemente da técnica com que foram, efetivamente, concretizadas, estas parecem conter na sua génese qualidades que as identificam enquanto desenho.

Compreendidas assim, torna-se inevitável notar que, desde logo, surge atribuído ao desenho, o compromisso da correspondência, das ligações entre exterior-interior, mental e físico. Muitas destas inscrições tratam o domínio do exterior, a partir do interior da gruta, acoplando à matéria do desenho: de fixar no tempo e no espaço a experiência do real e do imaginado; o testemunho da memória viva. Assim, apesar de não ser possível recuar no tempo e assinalar com o conhecimento da experiência do Homem Paleolítico o porquê destas inscrições, é sim, possível compreender que estes desenhos, refletem ligação com a sua forma de pensar e de se relacionar com o *outro* no ambiente onde se encontrava, percebido à escala natural das suas capacidades e crenças.

À semelhança do pensamento que diagnostica estas e outras particularidades do desenho, autores como Berger (2005) e Rawson (1987) tornam inteligíveis questões que evocam o carácter dissemelhante e sensível deste.

Em *Sobre el Dibujo* (2005), Berger permite-nos uma aproximação a um pensamento munido, simultaneamente, pelo gosto da prática e destreza da teoria de sabor literário. Inicia o livro afirmando desenhar como descobrir (p.1), estabelecendo, mais tarde, o desenho enquanto espaço de (re)descoberta da atenção, como aquilo que calibra o olhar do artista para com o mundo.

¹ Certamente não procuro questionar o estudo destes autores, historiadores e professores acerca destas realizações humanas, mas sim, propor um paralelismo entre estas e a prática do desenho, sugerindo que possam ser pensadas e referidas também enquanto desenhos, assim reconhecendo as características comuns com este.

Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su próprio almacén de observaciones passadas (Berger, 2005, p.7)².

Das palavras de Berger entende-se que da intensidade do exercício da atenção, surge a conseqüente distância ou aproximação entre quem desenha e o objeto a ser desenhado. O olhar que se lança sobre o mundo é aquele que o devolve, sobre o plano do desenho, como *coisa* (a tornar-se) conhecida. Todavia, acrescento, independentemente de se revelar o encontro ou abandono (abstração³), no plano do desenho, este não cessa de corresponder a um exercício de procura-encontro-retorno. O olhar, que atenta ao objeto, relaciona-o, imediata e inevitavelmente, com a memória e imaginação, tornando o espaço do desenho num espaço de transformação e aproximação, como também de escuta e descoberta. Neste aspeto, o autor chega a defender o desenho enquanto documento autobiográfico, uma vez que este dá conta da descoberta de um evento, que poderá ser visto, imaginado ou recordado (p.8).

O autor assinala, igualmente, a distinção entre o desenho e a pintura e escultura, defendendo que esta reside no domínio do espectro público e privado. O desenho, entende-o como uma obra privada, enquanto a pintura e escultura, enquanto obras com propensão essencialmente pública. Justifica-o pelo funcionamento da mente do artista durante o ato de produção da obra.

No obstante, la distinción fundamental se encuentra en el funcionamiento de la mente del artista. Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las próprias necesidades del artista; una estatua o un lienzo “acabado” es esencialmente una obra pública, expuesta, que se relaciona de una forma mucho más direta con las exigências de la comunicación (Berger, 2005, p.8)⁴.

Frente a um desenho, o espectador tende a procurar o olhar do artista, como se pudesse, através deste, aceder à experiência de quem desenhou (Berger, 2005, p.9). Ao

² Tradução livre: *É o próprio ato de desenharm que obriga o artista a olhar para o objeto que tem diante de si, a desintegrá-lo e a reconstituí-lo na sua imaginação, ou, se desenha de memória, que o obriga a aprofundá-lo, até encontrar o conteúdo do seu próprio acervo de observações passadas.*

³ Abstração não significa, neste contexto, que se perdeu a conexão com o ímpeto original do desenho. Pode significar, sim, que se descobriu no fazer do desenho, e não no real, o ímpeto para continuar a desenharm.

⁴ Tradução livre: *No entanto, a distinção fundamental reside no funcionamento da mente do artista. Um desenho é essencialmente uma obra privada, relacionada apenas com as necessidades do próprio artista; uma estátua ou uma tela “acabada” é essencialmente uma obra pública, exposta, que se relaciona de forma muito mais direta com as exigências da comunicação.*

contrário da pintura ou da escultura, onde o objeto apresentado se torna mais facilmente independente do processo corpóreo da sua produção, não despertando, portanto, no espectador, de modo geral, a particularidade da busca pelo processo de pensamento do autor.

Em *Drawing* (1987), Rawson, numa das afirmações que considero fundamentais para entender o desenho, estabelece-o como uma atividade espiritual cuja subjetividade se revela fruto das regras pessoais e intelectuais de quem desenha:

In a sense one can say that drawing is the most fundamentally spiritual—i.e. completely subjective—of all visual artistic activities. Nature presents our eyes with coloured surfaces to which painted areas of pigment may correspond, and with inflected surfaces to which sculptural surfaces may correspond. But nowhere does it present our eyes with the lines and the relationships between lines which are the raw material of drawing (Rawson, 1987, p.1)⁵.

Admitindo o desenho como uma construção própria do intelecto de quem desenha, Rawson abre portas para a compreensão da produção do desenho enquanto resultado do pensamento e do processo mental, afetivo e perceptivo. Refere que enquanto a natureza nos apresenta a matéria para a linguagem traduzível em pintura e escultura, nunca nos apresenta a matéria própria do desenho. Essa, segundo o autor, criamo-la. Rawson revela assim, a grande relevância do desenho: a de se estabelecer a partir do indivíduo e, principalmente, como resposta à relação deste no mundo.

Assim, à semelhança do carácter testemunhal das gravuras rupestres, o desenho contém naturalmente a qualidade, transparente e imediata, que permite acompanhar os meandros do pensamento na procura do encontro⁶, estabelecendo a superfície desenhada testemunho deste mesmo. Apesar do desenho ser relativo ao espaço privado do artista, como veículo da sua relação (a)perceptiva com o mundo; este inicia e determina uma resposta ao espaço de relação que se estende desde a mão que desenha, ao olhar de quem, mais tarde, observa e contempla. O desenho, corpo do exercício cíclico de procura, encontro e retorno, ou seja, predisposição, duração e acontecimento, reflete assim a génese da nossa própria condição.

⁵ Tradução livre: *De certa forma, pode dizer-se que o desenho é a atividade artística mais fundamentalmente espiritual - ou seja, completamente subjetiva - de todas as atividades artísticas visuais. A natureza apresenta aos nossos olhos superfícies coloridas às quais podem corresponder áreas de pigmento, e com superfícies infletidas às quais podem corresponder superfícies esculturais. Mas em lado nenhum apresenta aos nossos olhos as linhas e as relações entre linhas que são a matéria-prima do desenho.*

⁶ Com o outro, seja este mental, físico, objeto ou assunto; imagem, ideia ou memória.

Pensar (em) desenho

Com alguma frequência, em diversos autores e contextos, encontramos, lado-a-lado, as palavras “pensamento” e “desenho”. As duas, parecem ser sugeridas como componentes simbióticas, por vezes até, como completamente indissociáveis. No entanto, falar de pensamento no contexto de uma prática artística será, certamente, diferente de fazê-lo noutro contexto, como por exemplo o da filosofia. Quando associado ao desenho, o pensamento relaciona-se com a ideia de ato. Refiro-me a um género de pensamento que acompanha a duração do gesto. Indissociável deste, logo, da prática, este é abundantemente permeável ao acontecimento do (e no) desenho: deixa-se alterar, influenciar e surpreender pelo próprio *fazer* do desenho.

Em Portugal, à semelhança do que ocorre em muitos outros países, são diversas as exposições⁷, conversas⁸, publicações e coleções que se dedicam a pensar e valorizar o desenho na sua qualidade de *ser* e desenvolver pensamento.

O número #6 da revista *Contemporânea* (2021), exclusiva a pensar o desenho, compila interessantes contributos para a discussão acerca da relação entre desenho e pensamento. Fazenda Rodrigues (2021), editor desta edição da revista, estabelece o desenho enquanto vontade de apreensão do mundo, reconhecendo nele a relação entre olhar, pensamento e intuição (p.6).

Desenhar é tatear com o olhar, com o pensamento e a intuição, numa sincronia que evolui com vontade própria. É buscar, ensaiar, estudar e entender o que fitamos no exterior, mas é também um ato de encontro com o que nos fita interiormente (Fazenda Rodrigues, 2021, p.6).

A partir das suas palavras entendemos que o pensamento em desenho, surge acoplado ao sincronismo entre olhar, pensamento e intuição (p.6), confirmando o desenho enquanto espaço de procura e reconhecimento. Inscrevendo-o, principalmente, enquanto acontecimento, acrescento. A vontade própria dos diferentes interlocutores⁹ que contribuem na construção de um desenho, revelam, na verdade, uma estreita relação entre intuição e intenção, ambas, fundamentais à génese do pensamento próprio do *fazer* do desenho. Assim,

⁷ Câmara Municipal de Almada. *Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea**. <https://www.cm-almada.pt/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/casa-da-cerca-centro-de-Arte-contemporanea>.

⁸ Centro de Artes Águeda. *O Desenho como Pensamento. Ciclo de Exposições e Conversas sobre o Desenho**. <https://www.centroartesagueda.pt/eventos.php?id=460>.

⁹ Neste caso, retomando as palavras do autor, refiro-me a “olhar”, “pensamento” e “intuição” (Fazenda Rodrigues, 2021, p.6).

o pensamento em desenho, partirá obrigatoriamente da negociação entre a atenção, proposta pelo exercício do olhar¹⁰, a intenção, no sentido da procura-encontro com o *outro*, e intuição, por sua vez, mecanismo de inteligência prática do gesto, indissociável de quem desenha.

Em *Breve percurso pela ontologia e prática do desenho em Portugal* (2021), publicado na mesma edição da revista, Nogueira estabelece o desenho enquanto lugar potencial.

À semelhança da escrita – que é, a seu modo, um desenho – a sua imediatez permite-lhe que aconteça também de modo espontâneo e em praticamente qualquer lugar. Esta é uma característica única e potenciadora de grande liberdade formal e criativa. O desenho é, em simultâneo, a origem e um campo de potencialidade (Nogueira, 2021, p.30).

Refletindo acerca desta ideia de desenho como campo de potencialidade e retomando a ideia defendida por Berger (2022), da completa negociação entre olho, mão e mente (p.92), com a qual a afirmação de Fazenda Rodrigues (2021, p.6) estabelece paralelismo, podemos afirmar que o desenho é palco do pensamento prático do gesto do artista.

Assim, do olhar parte a predisposição para a atenção ao estímulo.

Da procura: a duração do desenho.

Da mão e do corpo: a inteligência e intenção do gesto.

Da mente ou pensamento: a particularidade que espoleta o acontecimento.

Deste processo, simultaneamente, interior, mental e gestual do artista, o que fica é, evidentemente, o desenho - enquanto inscrição dotada de aura e movimento.

No que concerne ao desenho enquanto acontecimento, Nancy (2022) designa-o como a abertura da forma, estabelecendo-o como o lugar onde acontece o seu nascimento e formação (p.11) e onde ato e potência se interseitam (p.9). O autor deixa claro que entende que o desenho se ocupa de traçar para mostrar, estabelecendo que esta vontade de mostrar não trata, tão pouco, uma forma já concebida, mas sim aquela que virá a ser encontrada por via da procura no desenho (p.17).

Outro dos encontros proporcionados pela procura da intercessão entre pensamento e desenho, estabeleceu-se com a prática de Joseph Beuys. Em *The Language of Drawing*, capítulo de *Thinking is Form* (1993), Bernice Rose, reflete sobre a forma como desenho e

¹⁰ *Olhar*, no espaço desta dissertação, aponta para o ato de prestar atenção ao mundo procurando relacionar-se. Um certo sentido de predisposição ao encontro.

pensamento se intercetam na obra de Joseph Beuys. Para Beuys, o desenho surge como o primeiro momento visível do seu trabalho, a primeira forma visível do pensamento.

Drawing is the first visible form in my works... the first visible thing of the form of the thought, the changing point from the invisible powers to the visible thing... It's really a special kind of thought, brought down onto a surface ... It is not only a description of the thought... you have also incorporated the senses (Beuys, 1984, como citado em Rose, 1993, p.73) ¹¹.

Das palavras de Beuys, destaca-se a ideia de desenho em oposição à condição de descrição do pensamento. Ao contrário de uma tradução exemplar entre o mental e o físico, deverá entender-se o seu desenho enquanto linguagem corpórea do pensamento que se estabelece na lucidez prática do gesto. Isto é, o desenho de Joseph Beuys, como documento do movimento constante de transição simbiótica em que pensamento alimenta desenho e, reciprocamente, é alimentado por este. O desenho como forma tangível, resultado desta transformação corpórea no artista.

Na exposição intitulada *Joseph Beuys 40 years of drawing* (18 janeiro – 22 março 2023), apresentada na galeria Thaddaeus Ropac, em Londres, que reuniu cerca de uma centena de desenhos realizados ao longo de quatro décadas, mostrou-se evidente a função do desenho na sua prática.

Destaco desta exposição a série de desenhos que desenvolveu na década de 1950, de que é exemplo o desenho *Sem título* (s.d) Figura 1, que revelam a relação evidente entre desenho e pensamento, como também a forma como surge a acessão ao tema da paisagem na sua obra.

O texto que acompanha a exposição assinala que estes desenhos de paisagens se relacionam maioritariamente com o próprio processo da sua criação, do que com um lugar em específico (Gurnos-Davies, 2023). Assim evidenciando que, à construção de uma imagem de paisagem, se associa o caminho próprio do pensamento em gesto. Esta ideia remete, novamente, para Bernice Rose (1993), que destaca os desenhos de Beuys como prototípicos: frutos da vontade da própria ideia e ato de desenhar, constituindo testemunhos do instante em que uma ideia se mostra em forma (Rose, 1993, p.76).

¹¹ Tradução livre: O desenho é a primeira forma visível nas minhas obras... a primeira coisa visível da forma do pensamento, o ponto de mudança dos poderes invisíveis para a coisa visível...é realmente um tipo especial de pensamento, trazido para uma superfície.... Não é apenas uma descrição do pensamento... também incorporou os sentidos.



Figura 1 Joseph Beuys. *Sem título*, sem data, Lápis e lápis de cor sobre folha de um caderno de esboços com uma linha perfurada no bordo esquerdo, 23x16,5cm. <https://ropac.net/online-exhibitions/99-joseph-beuys-40-years-of-drawing/>. Acedido a 06/08/2023.

À semelhança do que assinalava Beuys (1984, como citado em Rose, 1993, p.73), considero as mãos como ponto de interseção, ou de passagem, da força do pensamento para a forma visível. Enquanto a superfície em que acontece o desenho estabelece e delimita o espaço dessa transformação, as mãos funcionam enquanto veículo para que esta aconteça, acoplando à destreza prática, a intuição, pensamento, e intelecto de quem desenha. As mãos são, assim, o elemento essencial para compreender a relação do pensamento com o gesto e com a prática do desenho.

Com interesse nesta relação que se estabelece entre as mãos que desenharam e o pensamento, Focillon (2022) propõe que estas, muito mais que instrumentos governados pelo corpo, são capazes de pensar.

Através delas, o homem entra em contacto com o rigor do pensamento... São quase seres animados. Servas? Talvez... Mas, quem vê precisa também das mãos para completar, através do tato e da apreensão, a percepção das

aparências... A mão é ação: apreende, cria, e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa (Focillon, 2022, p.99).

A partir desta ideia de Focillon (2022), compreende-se que as mãos, que desenham e que tornam possível a feitura de um desenho, são provas de um processo intuitivo e intrínseco. Assim, acrescento que as mãos são o corpo transformador da força que, através delas, se emancipa sobre a superfície tomando as mais variadas fisionomias.

Defende ainda, Focillon, que as mãos do artista possuem um *saber* diferente das mãos “comuns” (p.65), e distingue-as pela capacidade de pôr em prática a matéria do espírito, transitando, a matéria do estado mental para o físico (p.63). Sobre estas, medita tanto a vontade de ação, como a força do próximo gesto (p.100).

Em repouso, não é um instrumento sem alma, abandonado sobre a mesa ou pendendo ao longo do corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, não sendo necessário grande esforço para adivinhar o gesto que irá fazer (Focillon, 2022, p.100).

Assim, ao contrário de instrumentos inanimados, à espera de ordens que as guiarão no movimento seguinte, estas contêm nelas o próprio e próximo movimento. À luz das palavras de Focillon (2022), considero que o que distingue as mãos do artista é a capacidade de traduzir corporeamente, sem que lhes falhe a linguagem necessária para o transmitir, a compreensão, o pensamento e a atenção ao mundo. Não serão, somente, veículo para que isso aconteça, mas sim o elemento impreterível para que tal se concretize em desenho. Revelam-se fundamentos do pensamento em gesto. Não porque o interpretam, mas porque o exercitam.

O que *faz* desenhar são um conjunto de questões e problemáticas que acompanham todo o trabalho e que não se restringem apenas a um grupo de obras, mas sim a toda a produção construída a partir das mesmas mãos. O que define uma prática artística é a procura, particular, que se destila em desdobramentos que se manifestam, mais cedo ou mais tarde, em alguma parte do trabalho. Por vezes, as questões que alimentam e fomentam o trabalho, que surgem inicialmente enquanto forças (e formas) em formação, apenas são compreendidas, e sentidas visíveis pelo artista, num momento posterior. Assim, como referi anteriormente, o pensamento do artista existe acoplado à sua prática, e muitas vezes espoletado enquanto prática, precisamente porque, por vezes, a prática encontra resposta imediata a algumas questões que o artista apenas reconhece meses mais tarde.

O pensamento em desenho será então o lugar de todas essas transmissões mentais, sensoriais e corporais que se intercetam e se sobrepõem quando o gesto produz forma. O

pensamento, como linguagem tácita do desenho: a inteligência inerente ao gesto, que se desloca entre a percepção acoplada à intuição, e a racionalização. A intuição, próxima de um sentido de inconsciência e da ordem fenomenológica, (força); a racionalização, de encontro à ideia de construção, (forma), normalmente associada a um segundo momento, posterior ao que suscita o impulso para o desenho.

Desenho como apresentação

No meu trabalho e em consequência das questões atribuídas anteriormente, o pensamento associado ao desenho estabelece-se como a capacidade de apercebimento da consciência e percepção, indissociável da experiência e da própria intuição. Em relação à minha prática artística fará, portanto, sentido falarmos de *apercepção*¹², uma vez que é a partir deste sentido de apercebimento, que construo, efetivamente, o exercício do desenho.

Tenho consciência desta percepção, através do desenho.

Tenho consciência desta percepção, agora que desenho.

O meu desenho distancia-se, assim, naturalmente, do mote da *representação*, inscrevendo-se enquanto *apresentação*. Com *apresentação* procuro afirmar que o que motiva o desenho não é a construção de uma imagem que resulte de um modelo ou atividade mimética, mas, pelo contrário, a vontade de compreender e pensar através do desenho e da sua construção e duração, onde aquilo que é mostrado remete para um processo. Através do desenho ponho em prática o pensamento no espaço, torno-o visível e, portanto, possível.

Enquanto *representar* se relaciona com o objetivo de reproduzir, de tornar repetível, ou visível, uma imagem, *apresentar* suscita uma conotação relacionada com a ação de dar a conhecer um determinado processo que contém conceções, empatia e rastos de percepções e que constrói a forma particular de pensamento no desenho.

Em *O Prazer no Desenho* (2022), Nancy fala-nos da natureza do desenho na relação com a ideia de “mostração”, opondo-a à condição de “demonstração”. Ao fazê-lo, realça o desenho pela sua capacidade de exercitar pensamento, apresentá-lo ou mostrá-lo, assim, contribuindo para a sua compreensão enquanto expressão que revela a experiência do artista, a forma como este vive, interpreta, sente e pressente o mundo.

O desenho designa a forma ou a ideia. Ele é pensamento designador, apresentador, mostrativo ou ostensivo. O que significa que ele não é pensamento «demonstrativo»: a demonstração não mostra, mas conduz por meio de etapas, de modo a ser seguida, acompanhada e mesmo assumida ao longo de toda a sua progressão. A mostração, ao invés, coloca-nos, se assim se pode dizê-lo, diante do facto consumado. Mas o «facto consumado» do desenho não é simplesmente

¹² Sentimento da própria consciência; Intuição; tomada refletida de consciência enquanto há percepções inconscientes; apercebimento. Porto Editora – *apercepção* no Dicionário infopédia da língua portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consultado a 2024-01-14]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/apercepção>.

o de uma mostraçã da coisa: é antes o da mostraçã da forma, da ideia, do pensamento (Nancy, 2022, p.17).

Para Nancy (2022), o desenho é veículo para a exposição do pensamento, revelando a perspectiva única da relação corporal e subjetiva do artista para com o assunto do desenho.

Já Mearleau-Ponty (2018) defende ter sido em consequência do descrédito atribuído à palavra “imagem”, a razão pela qual se acreditou que o desenho trataria o assunto da cópia ou decalque. Assinala, ainda, que este trata, sim, o interior do exterior e o exterior do interior (p.24). Para ambos os autores, e à semelhança do que se vem a revelar no meu próprio trabalho, o ato de desenhar edifica uma matéria muito mais densa do que aquela que se requer numa cópia do real ou numa simples réplica de algo que se encontra diante.

Numa troca de correspondência com John Berger, James Elkins sugere o desenho como um assunto fantasma, pela sua natureza etérea e pelo facto de capturar o instante em que a mente ocupa a superfície branca do papel (Elkins, 2003, como citado em Berger, 2021, p.91). De volta, recebe de Berger, uma carta onde este refere que o desenho, além de assunto fantasma e de tratar a indagação do visível, se ocupa, ainda, da força da correspondência com o que é ausente (Berger, 2004, como citado em Berger, 2021, p.96). Nos meandros de *Sobre el Dibujo* (2021), desembocamos neste diálogo onde, ao longo de quatro cartas, se afere qual a verdadeira constituição e natureza do desenho. Em ambos os polos deste diálogo, compreendermos o entendimento do desenho não como espaço de representação, mas sim, de questionamento acerca da condição do visível. Berger (2004, como citado em Berger, 2021, p.96) afirma concordância com James Elkins (2003, como citado em Berger, 2021) que distingue o desenho como o lugar onde a cegueira, o tato e a semelhança se unem (Elkins, 2003, como citado em Berger, 2021, p.92) e acrescenta ainda que o desenho trata uma linguagem muito mais antiga do que a linguagem escrita, equiparando-a ao canto, ou até mesmo à gênese das gravuras rupestres (Berger, 2004, como citado em Berger, 2021, p.96).

Focillon (2022), sublinha a crença de que as formas existem, essencialmente, no espírito, assinalando a sua aparência exterior como resultado de um processo interno e descrevendo o papel do artista como o de desenvolver a técnica do espírito (p.63). Assim, também em Focillon (2022) se torna evidente esta ideia do desenho como consciência da percepção e como testemunho deste apercebimento. O momento do desenho é simultaneamente o momento da tomada de consciência, da transferência participada do espírito, para a forma, do mental para o físico. O desenho como lugar destas correspondências entre interior e exterior.

No meu trabalho, terá sido no conjunto de desenhos intitulados *Ao Microscópio* (2019), que se tornou evidente que o que procurava no desenho era pensar e descobrir. Nesse

conjunto de desenhos, do qual é exemplo *Ao Microscópio* (2019), Figura 2, desenhava, ao mesmo tempo em que observava, ao microscópio, elementos vegetais. Logo, o que me interessava, desde início, era captar no desenho a forma como a luz, emitida pela lâmpada do microscópio, fazia surgir estas imagens, que a partir do primeiro momento de observação, ganhavam profundidade. Assim, cada desenho transformava-se num jogo de correspondências, entre o que nascia na folha de papel e o que captava, ao dirigir-me à lente do microscópio. O corpo vegetal surgia por meio da luz e o desenho prometia procurar o mesmo surgimento.



Figura 2 *Ao Microscópio*. 2019. Carvão, ecoline e grafite sobre papel, 58x42cm.

Um exercício sintomático – Agir na paisagem

Nota:

Agir, que surge provocatoriamente como manchete deste segmento, e que se relaciona com a ideia de pôr em prática; fazer; é sugerido, neste contexto, associado à palavra “paisagem”. *Agir na paisagem*, convoca, de imediato, uma série de questões que parecem, à partida, não se relacionar com o campo do desenho, porém, é da pertinência que este jogo de palavras estabelece com o meu trabalho que surge a decisão de o manter associado a esta dissertação.

Apesar de inicialmente relutante em adotar um género de linguagem biográfica, encontro relevância, no contexto do exercício introspetivo de pensar a minha prática de desenho, em reconhecer a forma como este se estabeleceu desde início. Longe da pretensão de uma análise genealógica, procuro percorrer simplesmente a forma como me fui relacionando e continuo a relacionar com este.

Comecei a desenhar muito cedo. Fazia-o como qualquer criança. Sem compreensão de que pudesse ser mais do que uma simples atividade para passar o tempo. Desenhava em casa dos meus avós, depois das aulas, e desenhava na escola, durante as aulas. Desenhava no trabalho dos meus pais, ambos arquitetos paisagistas, que gentilmente cediam parte das suas mesas de trabalho para que pudesse estender folhas e desenhar. Fazia-o com os seus lápis macios e marcadores de tons verde seco, que utilizavam ao projetar sobre papel. Por vezes, tinha a sorte de desenhar na sala que utilizavam para reuniões, com uma grande mesa, onde podia estender folhas maiores e desenhar em silêncio, sozinha.

A relação com o desenho fazia-se de liberdade e silêncio. Pelo menos é assim que a recordo. Em cada desenho regia-me pelos impulsos, estímulos interiores e, por aquilo que me rodeava. Certamente, já nessa altura, tomava decisões, provavelmente inconscientes, sobre o que seria convocado, ou não, para o reino da folha de papel. Mesmo assim, a liberdade nos desenhos dessa idade é algo que se torna gradualmente inigualável com o crescimento dos anos seguintes.

À medida que fui crescendo, a relação entre desenho e tempo inverteu-se progressivamente: o desenho deixou de ser convocado para passar o tempo, e passei a procurar o tempo para desenhar. Foi durante a Licenciatura em Artes Plásticas que a minha relação com o desenho se clarificou. O mesmo, aconteceu, praticamente, em simultâneo com a compreensão de que a minha relação com a paisagem tinha também ela sido convocada para o meu trabalho.

O projeto que contribuiu para este apercebimento procurava pensar a paisagem na sua relação com a ideia de ciclo. Regido por uma estratégia regrada, este explorava a condição de aperceção no encontro com um lugar, respeitando a lógica de encontro-afetação-retorno. O primeiro momento do exercício seria o da consciência da permeabilidade do meu corpo na relação com aquele espaço, que por sua vez, alimentaria a minha resposta plástica. Tanto a recolha, como o próprio resultado, eram livres de qualquer limitação plástica, sendo apenas planeado que retornasse, num último momento, ao lugar que o suscitou.

Escolhido o lugar para o primeiro exercício, realizei uma série de desenhos que revelaram diferentes atenções, transformando-se tanto em esboços rápidos, como em desenhos demorados. Mais tarde, realizei outro conjunto de desenhos, com vista a pensar a minha ação de retorno àquele lugar, cumprindo com a lógica proposta inicialmente.

Escolhera trabalhar a partir de um terreno de terra batida, por onde passava diariamente. Durante o dia este terreno era ocupado por carros, o que proporcionava (quando se reuniam as condições para que isso acontecesse), que ficassem cravados na terra os sulcos das rodas da passagem dos veículos. Interessou-me naquele lugar o facto de os sulcos abrirem caminhos esculpidos na terra. Entendi-os como marcas consequentes da utilização repetida daquele espaço, mas também como aberturas no solo que criavam elas mesmas espaço. Comecei a desenhar estes sulcos, como se a minha escala fosse a mesma que a de uma formiga. Uma vez dispostos todos os desenhos, concluí que a forma que se repetia se assimilava a um “U” contínuo. Surgiu a forma daquilo que retornaria aquele lugar, neste caso, em forma de escultura.

Porém, nos dias que se seguiram, ao invés de passar para a construção da escultura, decidi desenhar. Imaginava a escultura em ferro. Imaginava-a enterrada, tal como um sulco, naquela terra. Desenhei-a, e de repente, apercebi-me que a escultura estava ali, sobre papel, sob as minhas mãos. No desenho tinha conseguido enterrar a escultura, tinha conseguido conceber e entregar a escultura àquele lugar. O que me interessava era agora devolvido pelo próprio desenho e o que pensava, acontecia no fazer do desenho.

No caderno onde realizei os primeiros esboços deste projeto, tinha anotado, de forma a evitar esquecer-me: “agir sobre a paisagem”. “Agir” relacionava-se precisamente com a ação de devolver o que ficou da minha apreensão daquele espaço que permiti que agisse em mim e, no qual me propunha a agir, de volta.

Acabei por descobrir que no desenho residia toda a ação necessária. Este, tornou-se ferramenta onde se inicia e encerra o exercício. Assim, o pensamento associado ao desenho,

e o desenho que permitia pensar era o que me interessava verdadeiramente. O desenho passou a valer enquanto pensamento e, portanto, enquanto ação.

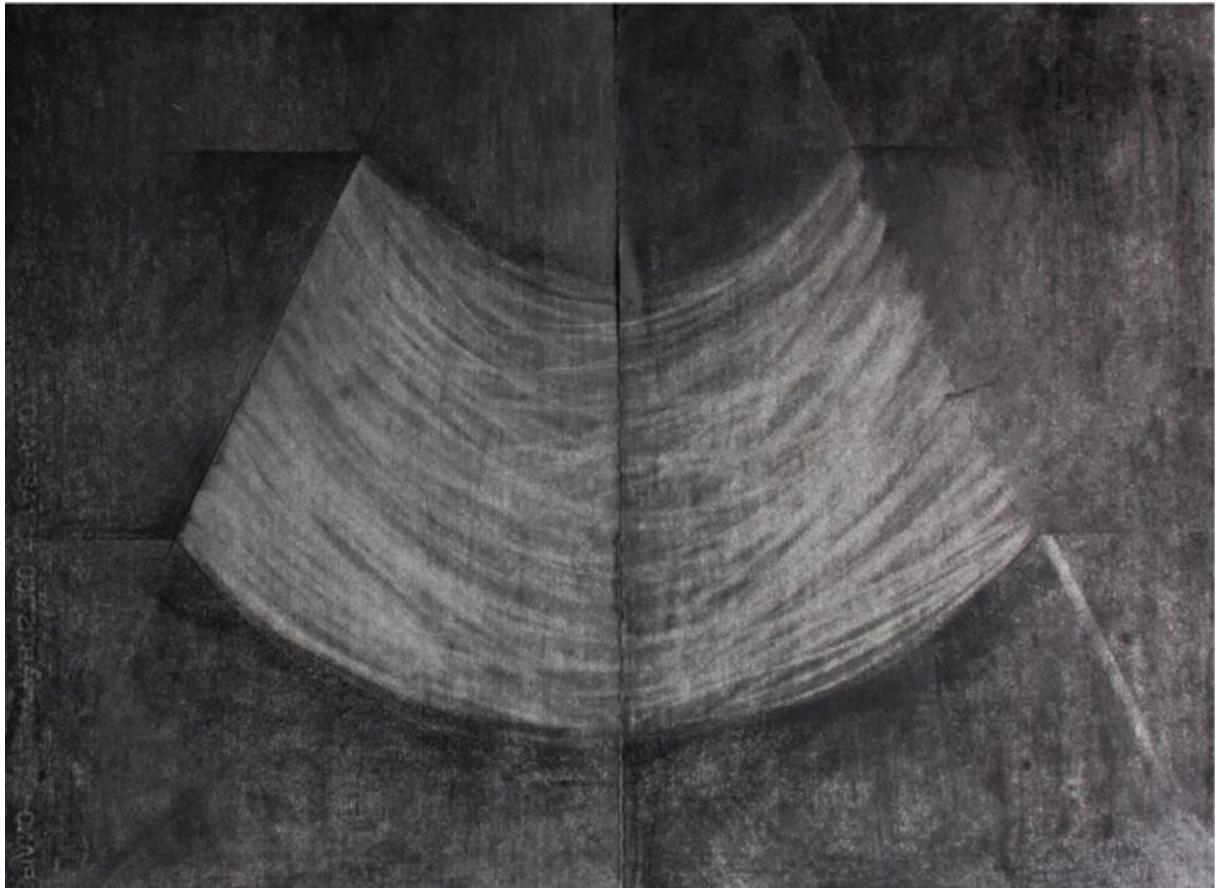


Figura 3 *Módulo I*. 2021. Carvão vegetal e grafite sobre papel, 56x77,5cm.

PARTE II Entendimento da paisagem enquanto percepção particular

Enquanto termo ou definição, *paisagem*¹³, assume uma plasticidade que se desdobra consoante a área de estudos, revelando-se um conceito, verdadeiramente, transdisciplinar. A definição mais comum, refere-se à condição de porção de um território alcançado pela nossa visão¹⁴ que, por si só, surge intrinsecamente associado à nossa (in)capacidade perceptiva.

De facto, não existem na natureza delimitações como as que criamos para identificar uma paisagem. Somos nós, por via das nossas capacidades, que o fazemos, afirmando paisagem enquanto construção cultural. Abreu et al. (2004) assim o destaca, conferindo à Idade Média, onde a relação com a natureza se estabelecia no domínio interior do edificado, o início daquela que seria a relação com o exterior, resultante do crescente domínio e conhecimento do Homem perante o ambiente que o rodeava, que se revelou progressivamente, nos séculos subsequentes (p.26).

Esta progressão, (entenda-se: da relação interior com o natural, para a relação exterior com um ambiente envolvente) começou a refletir-se igualmente na arte, onde então se tratava a linguagem simbólica motivada pela teologia cristã, e onde se iniciou a abertura de caminho para o renovado interesse do real e das cenas terrestres que se vêm a revelar, mais tarde, no Renascimento. Nessa altura iniciou-se, progressiva e consequentemente, a procura da condição da arte pela arte (Gombrich, 1985, p.75).

O fresco apresentado na Figura 4, datado do período helenístico, testemunha um interesse paisagístico dirigido à atenção, ao detalhe e à procura de algum realismo. Nesta paisagem mural, afirma Gombrich (1985), reflete-se a verdadeira inovação deste período: a descentralização do enfoque no tema das cenas humanas, para uma aproximação ao interesse pela essência natural (p.77), começando então a formar-se o caminho que vai ao encontro do conceito de paisagem que se foi “esculpindo” nos séculos seguintes. Apesar de Gombrich revelar que esta pintura se constitui da integração de vários elementos selecionados de forma a compor uma cena idílica, resguardando qualquer interesse na adequação desta a um determinado lugar (1985, p.77), nesta parece ter sido conquistado aquilo que a partir daí se transforma numa forma de pensar a relação com o ambiente

¹³ Que parte do termo latim *Pagus* (País) nas línguas românicas, e de *Land* nas línguas germânicas (Abreu et al., 2004, p.26).

¹⁴ Porção de território que se abrange num lance de olhos; vista; panorama; espaço geográfico com determinadas características; PINTURA quadro que representa um sítio campestre; desenho sobre um motivo rústico. Porto Editora – paisagem no Dicionário infopédia da língua portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consultado a 2024-01-15 11:41:50]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paisagem>.

paisagístico, que desemboca no estreitamento do espectro de capacidades sensoriais, para a predominância da visão.

Progressivamente, passou a atribuir-se ao corpo inteiro da paisagem a qualidade de porção, concedendo-lhe, com isso e, sobretudo a partir da Modernidade, a hierarquização própria da imagem observada.



Figura 4 Paisagem Mural. Século I d.C. Roma, Villa Albani. Imagem digitalizada de Gombrich, 1985, p.79.

Nesta fase, sobretudo no contexto da História da Arte, o pensamento acerca de paisagem, fixa preponderância na relação com o sentido da visão, revelando, no meu entender, limitações tanto semânticas como perceptivas. Esta consequente parcialização passa a pôr em causa a compreensão do próprio termo na medida em que este passa a garantir a certeza de que *paisagem*, será algo de escala muito superior àquela que nos é possível aceder e conceber.

No entender da geografia, porém, *paisagem*, incorpora um sistema em constante mutação que se cria a partir da relação dinâmica entre o natural e o cultural, reconhecendo neste conceito, uma compreensão do seu significado mais abrangente. Em *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental* (2004), exploram-se as suas dimensões ecológicas, socioeconómicas, culturais, como também sensoriais (Abreu et al., 2004, p.10), assim, atribuindo à visão parcializada da paisagem, ou perspectiva parcelar (p.22), a condição de ultrapassada.

Também na arqueologia, autores como Oliveira Jorge (2006) reconhecem a escolha da atribuição da preponderância visual à respetiva relação com a paisagem.

Paisagem é um conceito ligado à visão ... Como tal, é uma noção que está muito ligada à pintura, à perspectiva ... e depois à fotografia, etc., e de uma maneira geral à obsessão típica da nossa cultura pelo visual, em detrimento de outros sentidos. Nesse aspeto, referir uma determinada realidade como paisagem é já colocar-se na posição de sujeito contemplativo, furtado à ação, isto é, alguém que se destaca dela, e que tem a possibilidade de dispor de tempo de ócio suficiente para a contemplação (Oliveira Jorge, 2006, p.35).

De facto, paisagem tem que ver com perceção. É através do nosso corpo e sentidos que, naturalmente, acedemos ao que nos é exterior. Porém, no meu entender, a perceção que se relaciona com a paisagem não obedece somente àquilo que percebo através da visão, pelo contrário, aproxima-se da experiência da paisagem a partir do seu interior. Esta perspectiva, que espoleta o trabalho e alimenta a minha produção em desenho, reflete a compreensão de que o meu corpo se insere na paisagem. Através da particularidade da sua relação com o espaço e paisagem, o corpo exercita a proximidade do toque e da troca, atribuindo à perceção um sentido que extravasa, em muito, a exclusividade do sentido da visão.

No trabalho de Georges Seurat encontramos uma compreensão semelhante. Em *The Art of Vision* (2015), Foa procura pensar a forma como Seurat entendia a questão da perceção e o modo como o mesmo se revela no seu trabalho. Ao fazê-lo, estabelece relação entre a sua obra e os contributos para a teoria científica da visão de Hermann von Helmholtz evidenciando que Seurat dispunha da compreensão das limitações da visão percetiva da realidade e da forma como estas, por sua vez, limitam a tentativa de representação em pintura. Enfatiza-o, demonstrando que nas suas pinturas, principalmente as desenvolvidas em séries, Seurat explorava os limites das imagens naquela que é a restituição da experiência do real (Foa, 2015, p.8). Ao focar-se numa série de pinturas que Seurat desenvolve a partir de um mesmo lugar, Foa (2015) evidencia que todas estas apresentam em comum o facto da linha do horizonte se estender aos limites físicos da obra, propiciando a sensação de que a capacidade da realidade pintada é limitada (p.10). Neste aspeto, não só a linha do horizonte nos desperta para esta compreensão, assinala Foa, como também a posição dos barcos, como apresentados na pintura da Figura 5, em que o mastro do barco toca e ultrapassa a escala da pintura, nos relembram dos limites da própria tela, como que nos relembrando, simultaneamente, da nossa própria limitação percetiva (2015, p.11).

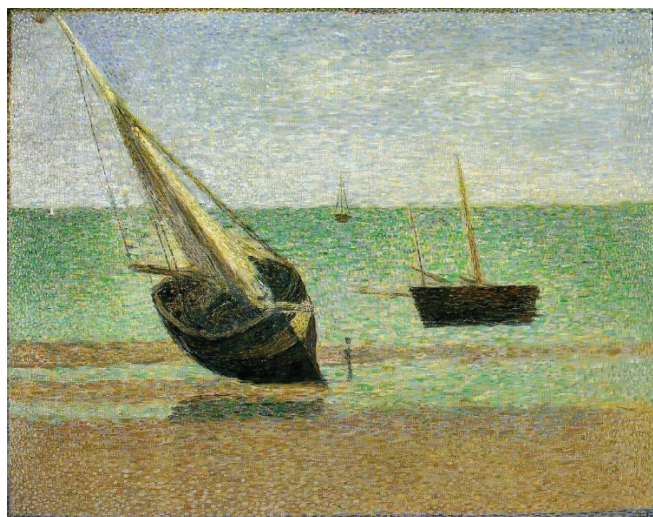


Figura 5 Georges Seurat, Boats. 1885. Óleo sobre tela, 65,5x81,5cm. <https://www.artchive.com/artwork/boats-low-tide-grandcamp-georges-seurat-1885/>. Acedido a 03/01/2024.

Em Seurat, encontramos, portanto, a exploração deste leque de questões, tornando-se claro nas suas obras, a compreensão de que aquilo que apreende do mundo é previamente ditado pela sua capacidade de percepção. Dessa forma, ao ser restringido, naturalmente, pelas suas possibilidades e limitações humanas, aquilo que cria assim o reflete.

No meu trabalho, espoleta-se um forte sentido háptico fruto destas questões em simultâneo com a minha experiência particular, confirmando que se a minha relação com a paisagem advém desta sensação de impossibilidade de a aceder e conceber na totalidade, então o espaço do desenho nunca trataria, de facto, o caso da representação.

Assim, paisagem, no meu entender, não se resume ao que está diante, nem ao que se inscreve ou delimita pela linha orbicular do horizonte, a que alcanço através do meu olhar, mas, pelo contrário, dirige-se a nós como espaço de encontro. Estamos dentro dela, fazemos parte da sua configuração. Ao estarmos presentes, sentimo-la, porque a pisamos e porque somos atingidos ao mesmo tempo que atingimos. À nossa pele e ao nosso corpo expande-se a capacidade de ver, mas desta vez e assim finalmente acedemos ao toque e à percepção¹⁵ de que somos tocados.

Ao compreender paisagem desta forma, sublinho o seu entendimento na condição de espacialidade, afirmando a sua dimensão no domínio da experiência do atrito – do corpo no espaço e na relação com este. Neste aspeto, discordo de Tim Ingold (2022) que recusa,

¹⁵ Qualquer percepção, porém, surge, em todos os cenários, com uma carga emotiva associada. Esta carga inerente ao encontro, simultaneamente inconsciente, intuitiva, corporal, mental e, seguramente, particular, determina porque certas experiências nos atingem mais do que outras. Também a esta condição me refiro quando falo de percepção.

cabalmente, a ideia de paisagem enquanto espaço, por associar ao espaço a qualidade estática que impede a sua compreensão enquanto sistema dinâmico (p.192). A sua compreensão de espaço revela-se como consequência, em muito, diferente da minha, uma vez que no seu entender, para que paisagem fosse considerada enquanto espaço, o nosso corpo teria de, não só, ser dotado de uma consciência onnipresente como também imóvel (p.192). De facto, Ingold (2022), chega a referir que a compreensão enquanto espaço seria possível, mas assemelhar-se-ia à experiência da vista aérea, e à consequente sensação de que seríamos capazes de estar em todo o lado, simultaneamente (p.191). Ora, no meu entender, e tendo em conta aquilo que descrevi enquanto atrito, considero válida a compreensão tanto de paisagem enquanto espaço, como enquanto sistema de relações simbióticas. Sobretudo, porque, de facto, esta é a génese da minha relação com a paisagem, gerada simultaneamente pela compreensão de que estamos no seu interior¹⁶, e pela experiência de a percorrer, em movimento, a partir do ar, tomando o partido de uma vista aérea¹⁷. Assim, a minha compreensão de espaço na relação com a paisagem não se coaduna com a de Ingold (2002) na medida em que o autor assume as duas compreensões como não coexistentes e eu as considero enquanto simbióticas e características da minha perceção particular.

Por outro lado, posições como a de Bachelard (1979) e de Certeau (1998), apesar de provenientes de investigações, entre elas, distintas, relacionam a ideia de espaço com uma definição dinâmica e não estática. Ao considerar o espaço enquanto *coisa* dinâmica, através de uma investigação pelas dimensões psicológicas, subjetivas e particulares da experiência humana do espaço, Bachelard opõe-se à posição de Ingold (2022), por sua vez, proveniente do campo da antropologia. Da mesma forma, Certeau (1998), ao debruçar-se acerca da prática do quotidiano e assim atribuir a esta a qualidade de tornar um lugar, por sua vez, construído e vazio, num espaço, habitado e nutrido, esclarece a compreensão de espaço enquanto qualidade dinâmica e ativa. Entendo que tanto Bachelard (que se dedica a uma perspetiva poética da experiência e imaginação subjetiva na relação com os espaços), como Certeau (que aborda uma perspetiva do ponto de vista da prática quotidiana e da forma como esta se relaciona com os espaços), entendem o espaço como um constante processo transformativo e sobretudo dinâmico (no sentido de pensar por imagens).

Torna-se claro que a minha perspetiva dialoga sobretudo com a destes dois autores, na medida em que não só entendo o espaço como uma condição volátil, considerando-o enquanto uma qualidade da própria paisagem, como acredito sobretudo que, dessa

¹⁶ Relação explorada no capítulo seguinte: *Câmara Magmática, corpo háptico* (p.33)

¹⁷ Relação explorada no capítulo: *A imagem-aérea, corpo em movimento* (p.46)

compreensão espacial da paisagem resulta a consciência da nossa própria escala no mundo. Assim, pensar paisagem enquanto espacialidade, não só propicia o sentido de consciência da nossa própria escala, em termos de grandeza, como nos relembra da nossa qualidade humana, perpetuamente, condicionada.

Câmara magmática, corpo háptico

O meu primeiro contacto com a paisagem, na condição de percepção que me transcende corporalmente, terá sido na Ilha Terceira, nos Açores. Sendo o meu pai, e toda a minha família paterna, da Ilha Terceira, é com frequência, e desde sempre, que para lá viajo. A ilha, pela sua natureza fascinante, e pela particularidade da relação que com ela estabeleço, revela ser um lugar de extrema importância para entender o meu posicionamento em relação à questão da paisagem. Sempre que regresso, revejo e descubro novos encontros com aquele lugar, que se tolda pela proximidade, pelo convite à imersão e, pelo respeito e humildade que suscita a quem se disponibiliza a experienciá-lo.

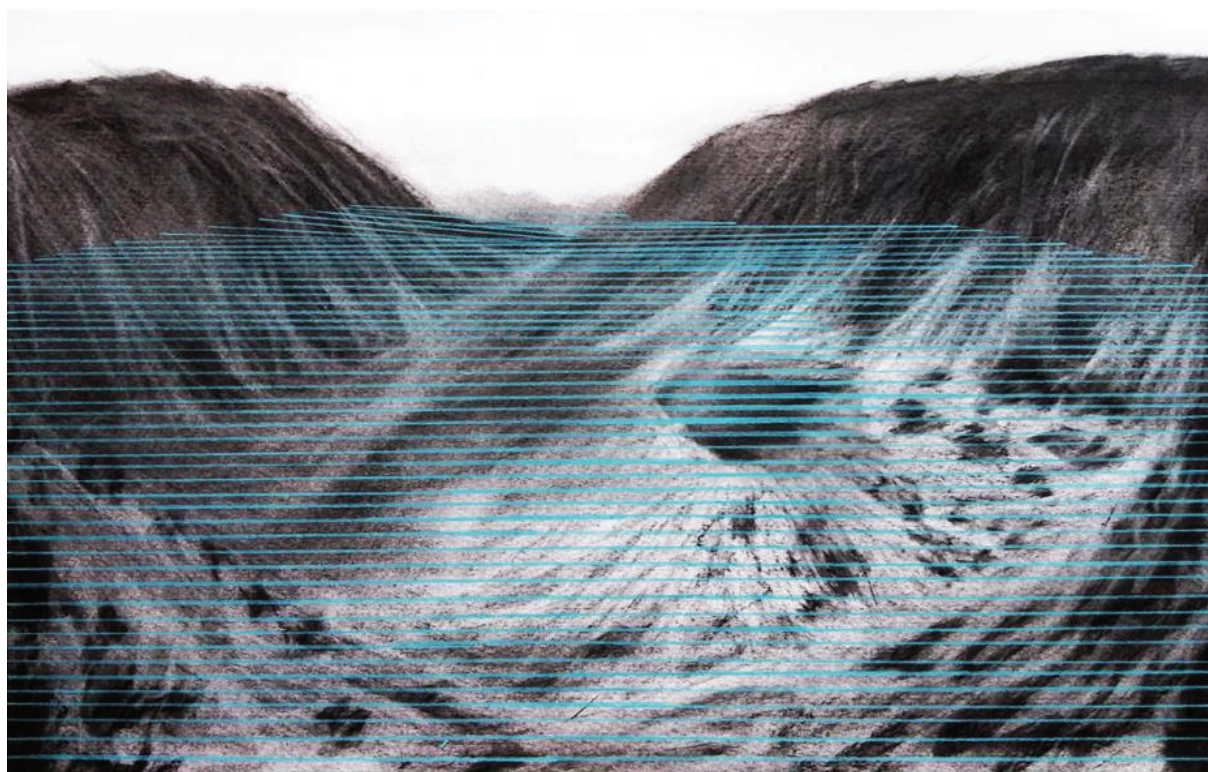


Figura 6 *Paisagem seccionada I*. 2020. Carvão vegetal e lápis sobre papel, 58x70,5cm.

A experiência associada ao espaço da ilha revelou-se, porém, no trabalho, num primeiro momento, de forma inconsciente. *Paisagem seccionada I* (2020), presente na Figura 6, o primeiro desenho que reconheci claramente tratar-se de uma paisagem, surgiu por necessidade. Desenhei-o, porque decidira inscrever uma imagem que insistia em repetir-se na minha cabeça. Pensei que se tratasse de um lugar imaginado. Assemelhava-se a uma cova, um vale, um ninho talvez. Lembro-me da inquietação que antecederá esse desenho. Ocupava-me o sentimento de impossibilidade de aceder à escala total da paisagem. Nessa altura, e antes de surgirem os primeiros desenhos sobre este assunto, esta já era uma

inquietação recorrente. Insistia na compreensão de que o meu corpo, mental e físico, seria completamente incapaz, pela sua natureza humana, de compreender e conceber a escala do mundo, e consequentemente a da paisagem. Surge, então, a primeira vez que o penso em desenho.

Porém, e apesar de ter desenhado *Paisagem seccionada I* (2020), tive dificuldade em reconhecer porque, de repente, pensava em paisagem, e pensava-o enquanto desenho. É certo que este assunto fazia parte da minha vida, mas nunca tinha ponderado transportá-lo para a esfera do meu trabalho. De repente, este desenho inaugura o que não era esperado. Tinha desenhado sobre paisagem.

Nos dias que se seguiram, guardei-o, como que lhe permitindo o tempo para se resolver. Quando o voltei a olhar, semanas mais tarde, reconheci nele correspondências com o espaço da ilha. Percebi que este desenho era, nem mais nem menos, uma marca da minha própria experiência. A imagem aparentemente desconhecida, que se repetira até ser desenhada, era de facto, fruto da minha própria existência, experiência e memória. O desenho transportou-me, desta vez, e de imediato, para o Monte Brasil¹⁸.

Os desenhos continuaram a surgir, revelando duas formas de relação com a paisagem. A primeira, motivo deste segmento da dissertação, uma relação que se estabelece por via da proximidade, do encontro e da imersão. Do contacto direto com a natureza na condição de corpo que me envolve. A segunda, a que se dedica o segmento seguinte, uma relação que se estabelece por via da distância e que, por sua vez, se inscreve no campo das imagens aéreas e em movimento.

¹⁸ O Monte Brasil fica localizado na Península do Monte Brasil, adjacente à baixa de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira.



Figura 7 *Paisagem seccionada II*. 2020. Grafite sobre papel, 58x71cm.

Relativamente ao primeiro sentido, o da proximidade, há dois lugares que marcam, inegavelmente, este tipo de relação. Eles são o Monte Brasil, enunciado anteriormente, e o Algar do Carvão, também na Ilha Terceira.

O Algar do Carvão, interior de uma cavidade vulcânica, é provavelmente o lugar que mais influenciou o meu entendimento acerca da paisagem. Neste espaço, com cerca de uma centena de metros de profundidade¹⁹, penetro o interior de um vulcão. No seu interior, ao olhar para cima, miro a sua boca, onde por sua vez, vislumbro o céu, atravessado pela contínua passagem das nuvens. Sou acolhida naquele espaço. Quando chove, a muitos metros da minha cabeça, pela boca do algar, irrompe a chuva, que entra e cai ritmadamente. As gotas, ao tocarem e escorrerem pelas paredes vulcânicas, reproduzem ecos que se redimensionam pelo espaço interior do cone. À humidade sonora, junta-se o ruído das gotas e das estalactites. Em eco, ouvem-se os passos que, tal como os meus, desvendam a superfície orvalhada que

¹⁹ Os Montanheiros. <https://www.montanheiros.com/algarcarvao/>. Acedido a 23/12/2023.

pisamos. O som das nossas vozes ecoa, até que desaparece absorvido na atmosfera daquele espaço. Estamos dentro do corpo da terra.



Figura 8 Algar do Carvão.

A boca do algar, que permite o único vislumbre do exterior, remete-me para a série de trabalho *Manga de Vento* (2021). A mesma fenda que nos situa na separação entre o interior e o exterior da cavidade vulcânica, volta a aparecer nesta série de desenhos. Neste caso, as duas aberturas: a que nos permite “entrar” dentro da manga de vento, e a que nos permite ver, para além dela, são aquilo que, ao mesmo tempo, nos limita, e nos permite aceder à paisagem.

Manga de vento (2021) surge espoletada pela vontade de experimentar em desenho a condição do impossível e invisível. O sentimento da condição percetiva incapaz de aceder à paisagem, espoleta, consequentemente, um sentido de impossibilidade também no desenho: a incapacidade de este aceder à experiência vivida. Será o desenho lugar da experiência? Será o desenho capaz de pensar o invisível? Ao interrogar-me sobre a utilidade do desenho no pensamento da experiência da paisagem, cheguei ao desafio de desenhar o vento.

A manga de vento surge, então, como instrumento, que dá forma à vontade de documentar a ação do vento. Surgem os primeiros registos, em vídeo, captados tanto a partir do seu exterior (Figura 9), a poucos metros de distância, como do seu interior (Figura 10).

No interior da manga de vento, a sua estrutura voltívola passa a ser membrana, assumindo um papel determinante, ocupando-se da mediação entre o nosso corpo e o da paisagem. Sentimos o movimento do vento que, com a sua força comanda a abertura da

manga, que dista dois metros desde a nossa posição, e que balança e se dirige, em cada segundo, para diferentes orientações. Na maior parte do tempo das filmagens que documentei, a boca da manga de vento esvoaçava apontada para o céu, tendo sido escassos os momentos em que atingira a terra, assim mediando, fortuitamente, a oscilação entre correspondência e abstração.



Figura 9 Manga de Vento I. 2021. (Frame) Vídeo, 6'00".

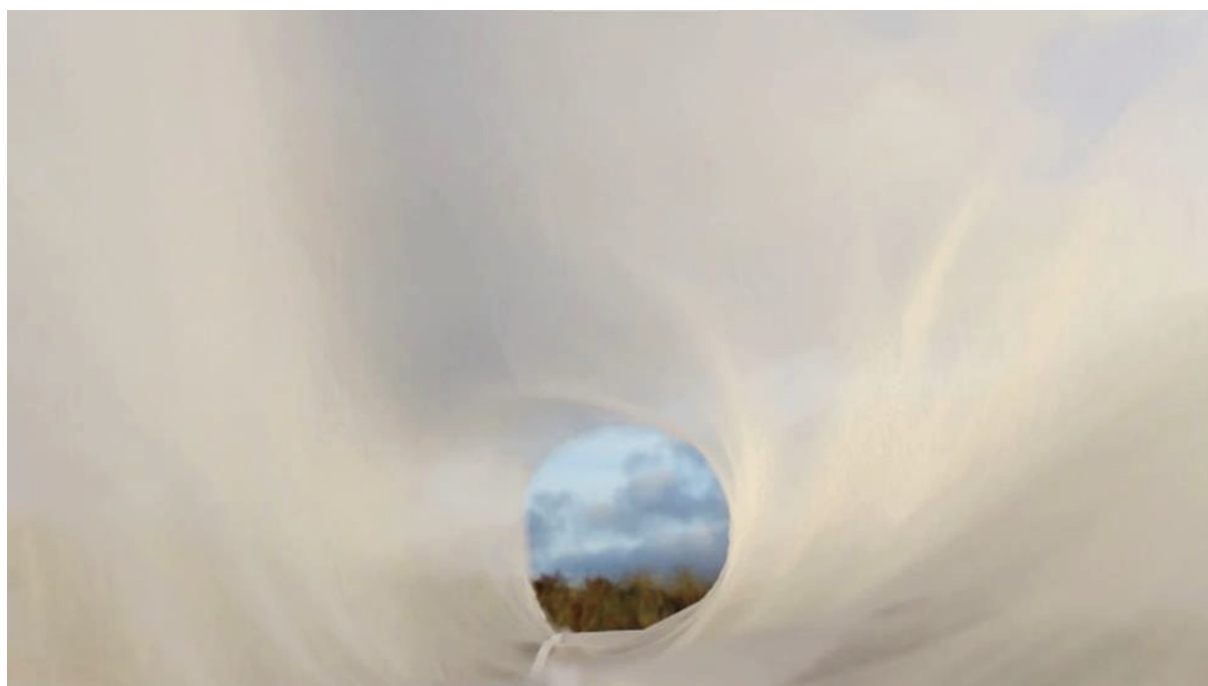


Figura 10 Manga de Vento II. 2021. (Frame) Vídeo, 4'53".

Surgiram os desenhos *Sem título (Território – Alberto Magnaghi)* (2021) (Figura 11), *Sem título (Headwind I)* (2021) (Figura 12), e mais tarde, *Sem título* (2021) (Figura 13) e *Sem título* (2021) (Figura 14), derivados tanto da memória da experiência *in loco*, como da observação das filmagens.

O que motiva estes desenhos é nunca a representação do vento, mas sim a experiência e sensação de ser movido e atingido por este. Ambas as experiências, do Monte Brasil e do Algar do Carvão, me distanciam da ideia de paisagem enquanto contemplação, pelo contrário, acentuando-a enquanto experiência espacial e multissensorial. O mesmo revelam os desenhos que, à semelhança dos restantes que compõem todo o corpo de trabalho, expõem, naturalmente, a condição dessa experiência, existindo neles, sempre, uma preponderância háptica.

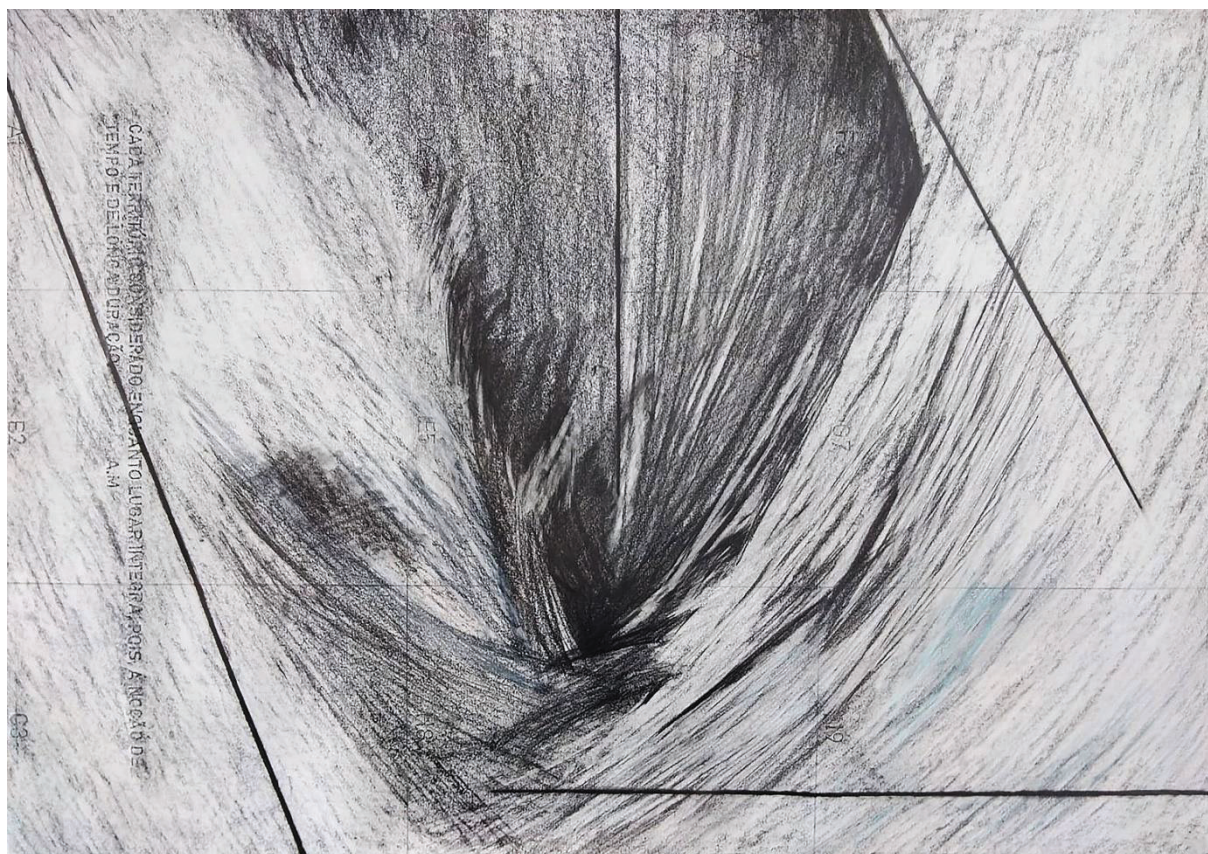


Figura 11 *Sem título (Território – Alberto Magnaghi)*. 2021. Grafite e lápis de cor sobre papel, 100x140cm.

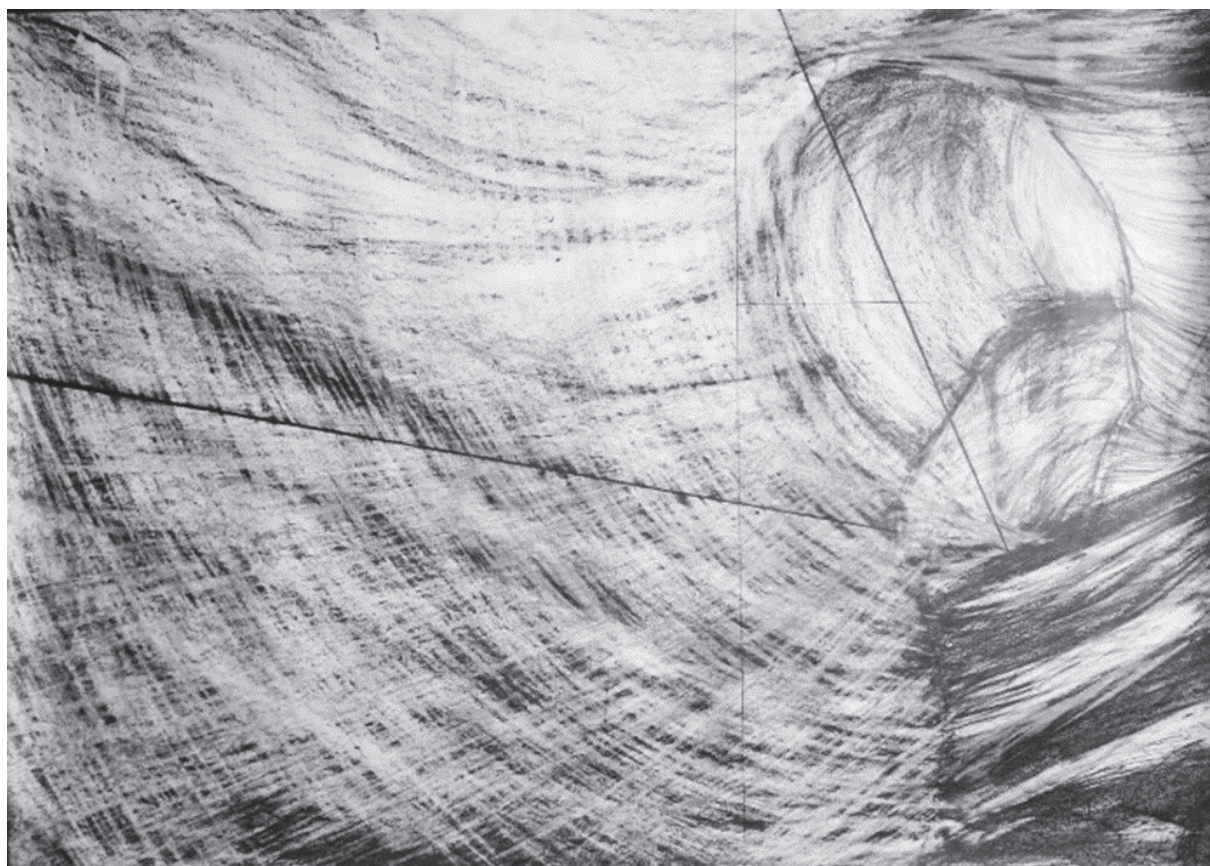


Figura 12 *Headwind*. 2021. Grafite sobre papel. 100x140cm.



Figura 13 *Sem título*. 2021. Grafite sobre tela, 66x103cm.

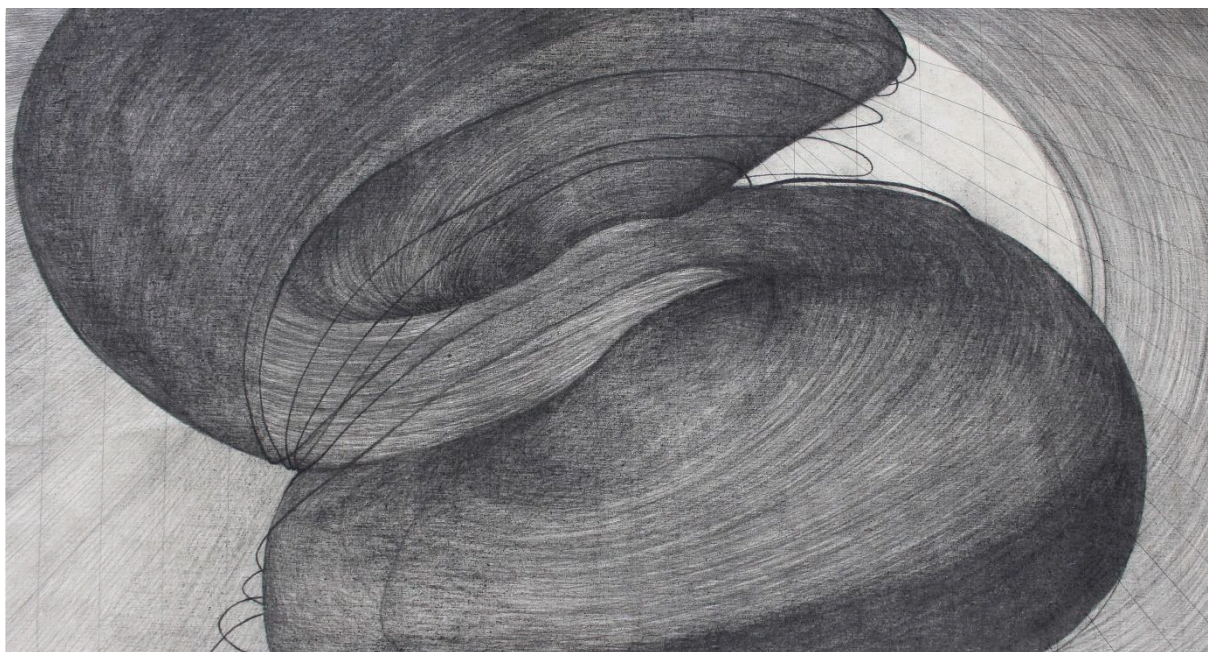


Figura 14 *Sem título*. 2022. Grafite sobre tela, 88x160cm.

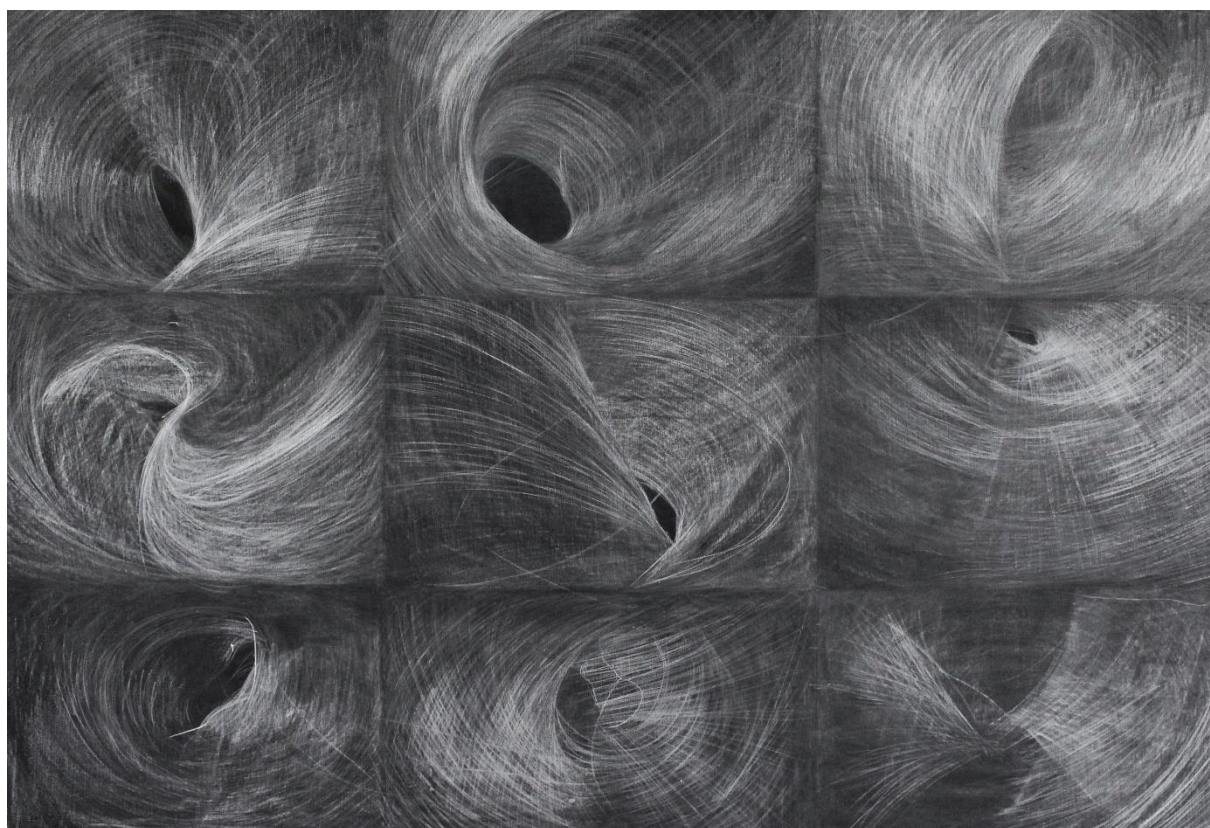


Figura 15 *'Sopro' Parathesis – Sequence I.* 2022. Grafite sobre tela, 225x150cm.

Em “*La condition humaine*” (1933), pintura de René Magritte, apresentada na Figura 17, a janela funciona como agente de mediação entre o espaço privado, ou interior, e o espaço público, neste caso exterior, o da natureza ou paisagem. A tela, que aparece posicionada entre a nossa posição, e a da janela, confunde-se com a própria paisagem, também reproduzida sobre ela, assim, intensificando o questionamento acerca da capacidade da própria pintura de captar a essência da realidade.

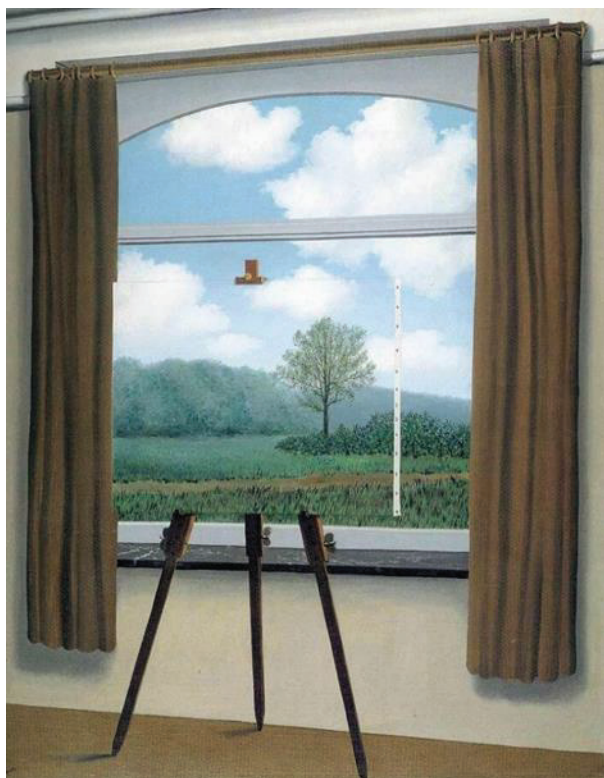


Figura 16 René Magritte. *La condition humaine*. 1933. Óleo sobre tela, 100x8x1.6cm. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>. Acedido a 10/01/2024

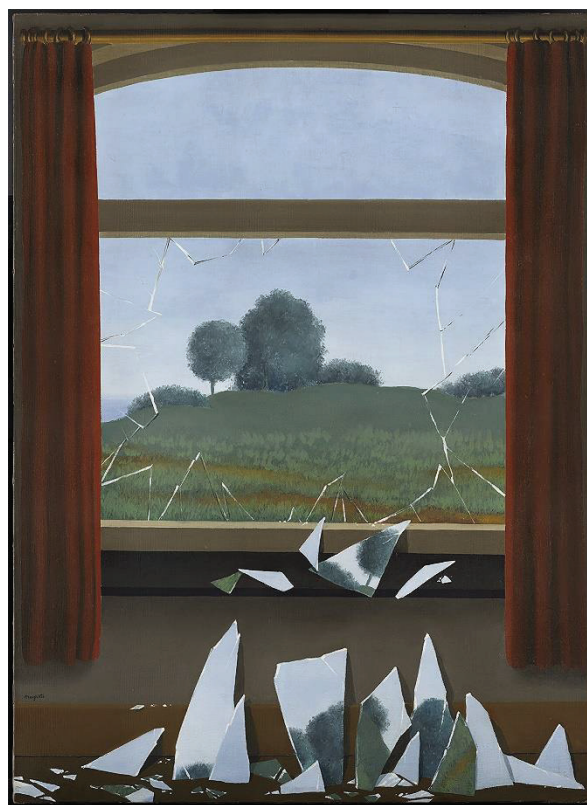


Figura 17 René Magritte. *Le Clef des Champs*. 1936. Óleo sobre tela, 80x60cm. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artist/s/magritte-rene/key-fields-clef-des-champs>. Acedido a 27/12/2023.

Ambas as obras, “*La condition humaine*” (1933) e “*La Clef des champs*” (1936), presente na Figura 17, de Magritte, tornam evidente, a preocupação, transversal ao surrealismo, em desafiar os limites perceptivos entre a realidade e a própria representação desta enquanto pintura, atribuindo à janela o papel de desvendar o mistério da condição (perceptiva) humana. Ao estabelecer a janela como agente mediador, e assim atribuir-lhe a função de codificar a relação entre o nosso corpo e a experiência da paisagem, Magritte, enfatiza as nossas próprias limitações perceptivas, quer na experiência da percepção do real, quer na tentativa de o exprimir plasticamente.

Também em filmes como *“Rear Window”* (1954), de Alfred Hitchcock, e *“Blow Up”* (1966), de Michelangelo Antonioni, é explorada a questão da janela, lente ou óculo como agente perceptivo e ao qual é atribuída a mediação da correspondência com o real. Os dois filmes, com uma narrativa, em alguns aspetos, semelhante, encontram-se também neste sentido. Tanto a janela, em *“Rear Window”* (1954), como a lente da câmara fotográfica em ambos os filmes, passam a ser metáfora da percepção, libertando e limitando simultaneamente e ocupando o corpo do sujeito da ação, da consciência da sua própria falibilidade perceptiva.

Assim, do mesmo modo, à janela, óculo ou boca, remetendo novamente para o Algar do Carvão e para a série de desenhos referentes ao exercício da manga de vento, incumbe-se o sentido de consciencialização da permanente incapacidade ou impossibilidade perceptiva.

A imagem aérea, o corpo em movimento

A partir do avião intensifica-se a ideia de paisagem enquanto desenho, enquanto plano e imagem bidimensional. Ao mesmo tempo, torna-se clara a ideia de que a paisagem não se faz de algo que se situa à nossa frente, mas sim de algo que nos envolve, que tem cima e baixo, dentro e fora. Intensifica-se igualmente a ideia de continuidade, de paisagem enquanto coisa ininterrompida.

Escrito numa viagem de avião com partida em Lisboa (LIS) e destino na Ilha Terceira (TER), 2022

A transição de um plano terrestre para um plano aéreo, que acarreta, simultaneamente, a perceção da paisagem na deambulação entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, determina mais do que a nossa simples deslocação. O lugar que ocupamos, ou que passamos a ocupar em movimento, relembra-nos Augé (1992), que determina os não-lugares como espaços caracterizados pela sua indefinição, impessoalidade e transitoriedade (Augé, 1992). Porém, apesar de Augé se focar, para esta definição, em espaços térreos de passagem, como o são as estações de comboio, os supermercados ou os aeroportos, sugiro pensar o avião igualmente segundo esta condição. Desta vez, o nosso corpo desloca-se juntamente com o do avião que nos transporta, mas assim e sobretudo, este constitui um lugar indefinido, e que em cada momento se transforma e transita. Nesse aspeto, não somos nós que praticamos a locomoção ativa, mas sim passiva, ao sermos transportados.

As viagens de avião inscrevem uma das primeiras relações que estabeleci com a paisagem, reconhecendo as imagens aéreas, que por si só, equiparam o corpo da paisagem à semblante bidimensional do desenho, como um interesse do meu trabalho.

Em movimento, de forma passiva, movida pela força do veículo que me transporta, irrompo do plano terrestre para o plano aéreo, trespassando o palpável e o tátil, em direção à lonjura ótica que me distancia do lugar de onde parti. Cada viagem, com ponto de partida e de chegada, distingue-se pela sua duração, onde acontece o mais intrigante jogo de correspondências, na tentativa de atribuir à experiência do não-lugar, a qualidade particular do encontro com o lugar.

O momento da descolagem, inicia a partida e indicia o despegamento do plano horizontal (real). Será este o primeiro momento de transição a que sou sujeita no caminho da viagem. Sentada, praticamente imóvel, circunscrita à cabine do avião, passo a percecionar a paisagem enquanto imagem em movimento, distanciando-me, consequentemente, da sua

dimensão tátil e sensorial. A janela do avião, sugere física e metaforicamente o distanciamento desta dimensão, imitando a vez de um ecrã e cercando aquela que é a extensão da minha relação com o exterior. Tenho a percepção que me cruzo com a paisagem, irrompendo-a. Em tempos diferentes, cruzamo-nos. Surge a experiência da paisagem (per)corrida.

A baixa altitude, compreendo as árvores enquanto pequenos pontos, manchas e marcações. O contorno das suas copas pontilha a superfície do solo, que agora e prementemente, se assemelha à superfície de um papel. As estradas e caminhos reduzem-se a linhas que atravessam esse novo plano, que insiste em confundir-se entre a certeza térrea e a vontade do desenho.

Regresso à recusa dos sentidos minguados, procurando na maior duração do voo, em maior altitude, a experiência particular da procura pelo encontro com os parâmetros de ligação com o real. Nesse momento, sobre o mar, o olfato esfriado imagina através da visão. Como seria se ouvisse o mar a esta altitude? Seria o eco tão grande assim que me ensurdecesse? Ou seria o seu somido tão esbatido na longitude terrestre que se tornaria impossível sequer ouvi-lo? O compromisso em corresponder o corpo com a experiência do mundo, atravessa a extensão de voo, prometendo permanentemente a correspondência entre o que acedo e o que projeto, entre o que imagino e o que procuro.

Na aproximação à ilha, com o regresso à baixa altitude, desvenda-se o rendilhado de linhas que pousa sobre o seu relevo. Estes muros de pedra, que delimitam os cerrados²⁰, encontram-se por toda a ilha, constituindo parte da identidade da sua paisagem. Retorno progressivamente da bidimensionalidade à tridimensionalidade. Gradualmente, as árvores recuperam o seu corpo, que se volta a inscrever de movimento e sombra. As estradas e caminhos, agora diferentes dos que iniciaram a viagem, voltam a ter dimensão para que os percorra.

A experiência de um voo noturno, vem somar à abstração própria da conjuntura da viagem em si, a abstração em relação ao contexto exterior ao avião, já que durante a maior parte do voo, estou entregue à minha capacidade de fazer do escuro paisagem.

Um voo, que à partida poderia aproximar-se da experiência locomotora de uma viagem de carro ou comboio, modifica reiteradamente o posicionamento do nosso corpo em relação à linha do horizonte. Enquanto num carro, ou comboio, à nossa posição corresponde o lugar conhecido na relação com a linha do horizonte, que pontua grande parte das criações

²⁰ Os cerrados são pequenos muros de pedra, construídos manualmente, colocando cada pedra sobre a anterior, agregando-as através da sua forma e peso, de forma a circunscrever a fração de cada proprietário.

plásticas relativas ao tema da paisagem, numa viagem de avião essa posição é constantemente reconstruída.

A experiência do voo convoca a percepção de que estamos em cima da paisagem, ao contrário de lugares como a Gruta do Algar do Carvão ou o Monte Brasil, que nos remetem para a sensação de estarmos no interior desta. Porém, nesta situação, apesar de nos encontrarmos, perceptivamente, sobre o corpo da paisagem, temos sempre a consciência da imensidão da sua escala, nunca caindo no descabimento de acreditar, verdadeiramente, que estamos sobre, perante ou diante.

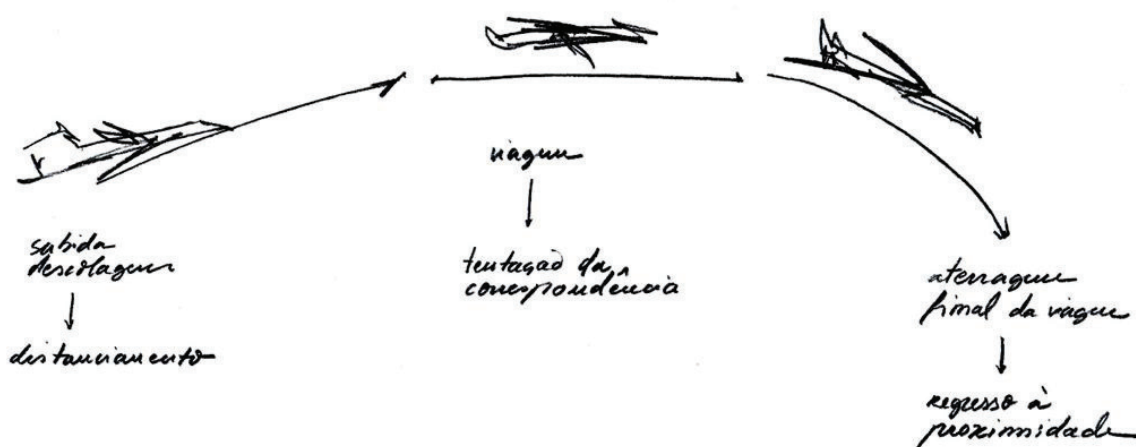


Figura 18 Esquema desde a decolagem até á aterragem.

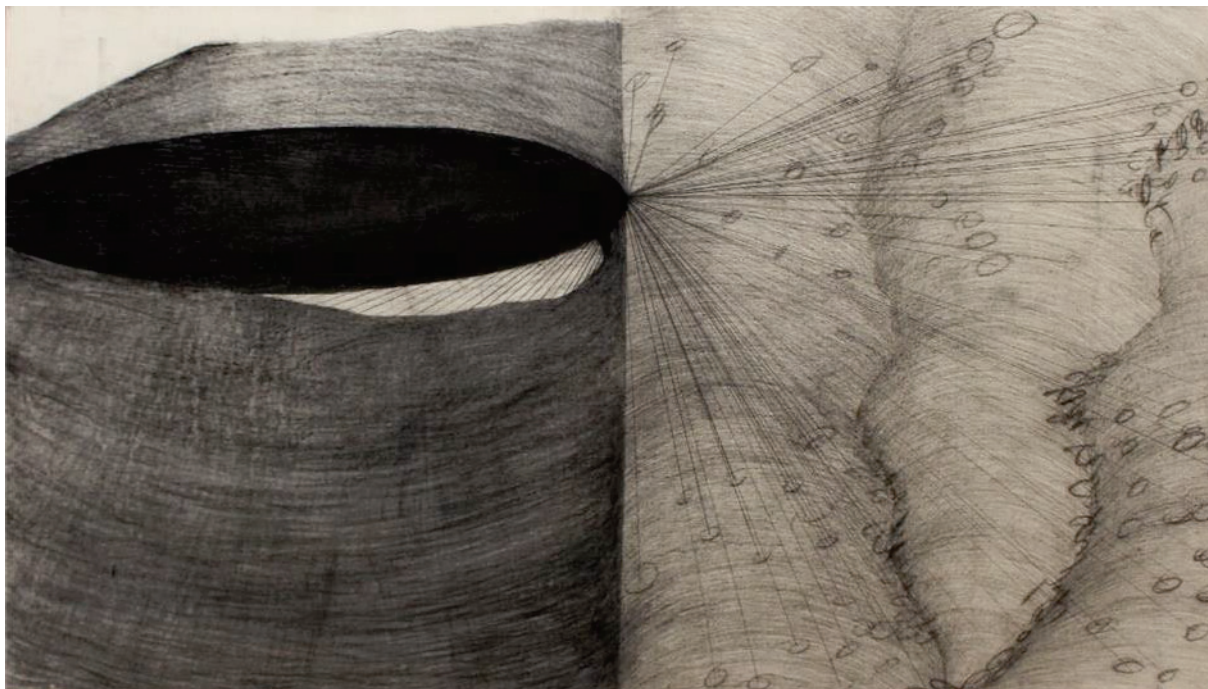


Figura 19 *Space as a mark – front and aerial view*. 2022. Grafite e tinta-da-china sobre tela, 88x154,5cm.



Figura 20 *Passagem*. 2022. Carvão sobre papel, 23x30cm.

Em *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento* (2001), Bachelard atribui à imaginação a missão de deformar as imagens recebidas pela percepção. Esta que, por sua vez, assinala escassear de “ação imaginante” e as mantém enquanto simples memórias.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de [formar] imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras... Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há [ação imaginante]. Se uma imagem [presente] não faz pensar numa imagem [ausente], se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação (Bachelard, 2001, p.1).

Ao distanciar a imaginação da condição de imagem, e ao dirigi-la em oposição, à de imaginário, Bachelard reconhece-lhe aquilo que denomina como experiência da abertura, assim, deixando claro que a sua verdadeira disposição é a de propor imagens que não se encerrem sobre si próprias e que, pelo contrário, promovam o desdobramento além delas (p.1).

À abstração que mencionei anteriormente como inerente à experiência do voo, (que suscita a procura do encontro com a experiência suscitada pela memória do real) reconheço acoplar-se este sentido de imaginação que filtra e age para além da percepção. Assim, entendo que não só a imaginação, do ponto de vista que Bachelard revela, tem implicações na própria experiência de voo, assegurando a constante vontade de correspondência, como se revela particularmente importante numa prática que cria a partir desta. A ação da imaginação acaba por espelhar, na verdade, aquela que é a predisposição para o acontecimento tal como acontece no desenho que ela esboça, mediando a deambulação entre o que apreendo e o que concebo.

Desenho-frame

À exceção de em algumas obras, como são exemplo *Paisagem seccionada I* (2021) (Figura 6) e *Paisagem seccionada II* (2021) (Figura 7), a linha do horizonte é inexistente ou praticamente nula. Este facto, desdobra uma das principais consequências diretas, identificáveis e reconhecíveis da minha experiência, relatada em anterior, na relação prática com o desenho.

A ausência da linha do horizonte ocorre naturalmente no momento de desenhar. Não existe momento algum em que decida, deliberadamente, extraí-la. Ela, simplesmente, não faz parte do pensamento da maior parte dos desenhos. Em cada desenho, por este excluir a necessidade de “caber” dentro dos limites da sua superfície, parecemos ter a certeza de que ele continua para lá daquilo que nos é permitido aceder, reforçando a ideia de que quando o olhamos, trespassamos as margens do seu corpo e entramos no espaço da experiência.

O próprio desenho atua, portanto, como uma abertura, ou portal, que nos dirige para aquilo que nos quer apresentar: o acontecimento vivo do seu interior. Em *Space as a mark – front and aerial view* (2022) (Figura 20) e *Passagem* (2022) (Figura 21), à semelhança dos desenhos desde a Figura 11 à Figura 16 e dos restantes desenhos que ocupam este documento, sentimos concretamente essa sensação de que somos surpreendidos com o decorrer de uma ação. Nesse sentido somos transportados diretamente para o centro desta, como se de um espaço o desenho se tratasse.

O desenho surge, então, quase como um corte, um *frame*, de uma narrativa que continua para lá daquilo a que ele acede, e consequentemente, nos permite aceder. Assim, o espaço do desenho espelha a própria relação inicial e despoletante, da consciência de que a minha perceção será sempre limitada, assim como a capacidade de a exprimir, tornando o espaço e o exercício do desenho, num mecanismo de constante desafio e suplantação.

O engenho da memória

A memória constitui, portanto, no meu trabalho, o mecanismo de recolha, hierarquização e exposição da experiência vivida. Dissociável da percepção emocional, destaca o que da experiência tem maior importância, acabando por ditar, na maior parte das vezes, o caso das impressões que se repetem até serem inscritas.

Na relação com a ideia de memória em desenho, John Berger (2021) descreve que este se ocupa da missão de abolir o princípio do desaparecimento (Berger, 2021, p.97). Mais tarde, ao escrever acerca da contaminação entre a imaginação e o tato no ato de desenhar, estabelece-o enquanto expressão do defeito da distância.

*El modelo se vuelve defectuoso mientras lo dibujo. Las marcas que voy haciendo en el papel estropean la imagen que tengo en la cabeza. Y así, dado que no se puede tocar, que cambia en cuanto intento fijarlo en el papel, que no se limita a transcribir algo que está en el mundo, que nunca puede devolverme aquello que alguna vez amé, por todo ello, el dibujo es una expresión muy intensa del defecto de la distancia*²¹ (Berger, 2021, p.101).

Uma vez que a questão da distância, de que Berger (2021) fala, se acopla à missão da correspondência com o real, a contaminação entre a matéria visível que o autor procura reproduzir em desenho e aquilo que realmente acontece no desenho, tornam o exercício de desenhar num jogo de confluência entre a presença e a ausência. Ao desenhar, na procura pela matéria do que vê, o autor distancia-se cada vez mais desta, uma vez que o que acontece na feitura do desenho, trata outra natureza, que não a do real (Berger, 2021, p.106).

À semelhança do descrito por Berger, é uma vez que o motivo que despoleta o meu desenho se encontra, na maior parte das vezes, longe do lugar onde este se desenvolve, a relação entre distância e memória é objeto de alguma complexidade. Apesar do assunto da experiência da paisagem despoletar o desenho, este acontece, frequentemente, no espaço de atelier, e, portanto, afastado do cenário natural. O mesmo, acaba por refletir o caso do desenho *Paisagem seccionada I* (2021) (Figura 6), em que o lugar que lhe dá origem não só é desconhecido no momento do desenho, partindo de uma memória esbatida, como o lugar

²¹ Tradução livre: *O modelo torna-se defeituoso à medida que o desenho. As marcas que faço no papel estragam a imagem na minha cabeça. E assim, uma vez que não pode ser tocada, uma vez que muda assim que a tento fixar no papel, uma vez que não se limita a transcrever algo que está no mundo, uma vez que nunca me poderá devolver o que um dia amei, o desenho é, portanto, uma expressão muito intensa do defeito da distância.*

que depois atribuo à sua origem se encontra distante e apenas presente, no momento do exercício do desenho, enquanto memória.

O facto do grande evento que tolda o meu entendimento da paisagem, se situar fora do local onde vivo, poderá ter determinado o *modus operandi* no que toca ao uso da memória no meu processo de trabalho. De facto, é o próprio desenho que recupera a memória viva da experiência, atribuindo assim, ao espaço de atelier o papel de ativação da percepção corpórea e memória associadas a esta²². O desenho que se ocupa de tratar uma presença, tratará sempre o assunto da ausência.

Nesse sentido, o desenho não poderia ser mais oposto à função fotográfica. Enquanto a fotografia trabalha a missão de deter o tempo, do (e no) instante capturado, o desenho acontece na sua extensão. A duração destes dois acontecimentos, (entenda-se a fotografia e o desenho), é equipolente na relação com a sua motivação, correspondendo à fotografia a flagrância da procura do instante, e ao desenho a operação da argúcia do tempo.

²² Este assunto é discutido na conversa com Ana Anacleto, transcrita em anexo.

PARTE III Da força para a forma (Fazer Desenho)

O espaço nu da superfície de onde partirá um desenho, configura nele a possibilidade mutável do abismo, onde o primeiro toque ou a primeira inscrição determinará toda a sua continuidade. O mesmo acontece porque a partir desse primeiro toque, o espaço disponível ao desenho deixa de existir enquanto vazio, e passa a estar ocupado. A presença de um simples ponto, escrito pela grafite que poisei sobre a superfície, é suficiente para alterar aquele que seria o movimento seguinte. Assim, a superfície enche-se da função da consequência, onde a inscrição anterior desencadeia o destino da próxima.

O mesmo não atribui ao desenho a conjuntura do acaso, mas assinala que o processo do seu fazer é nada menos que a construção contínua do exercício do pensamento em gesto. Se, por um lado, o exercício do desenho é dependente da condição da mutação e transformação, sendo essa a premissa para que aconteça verdadeiramente, por outro, quem desenha é obrigado a consertar o seu posicionamento de forma a ultrapassar a vontade de concretizar o impulso original de forma imutável.

Essa cedência, preconizada ao exercício do *fazer*, não denota que o ponto de partida é a intenção da representação, pelo contrário, demonstra que se assim o fosse, a condição da atenção e consequente despojamento seria impraticada.

Assim, a magnitude do desenho, e que privilegia o ato de desenhar enquanto acontecimento, ocorre muito para lá da intenção que o despoleta, provindo na sua ação o encontro com aquele que é o “momento crítico”, como denominado por Berger (2021), em que aquilo que se encontra já desenhado, lhe interessa tanto como aquilo que está ainda por descobrir (p.14). Será a partir desse momento que o *fazer* suscitou novas inclinações, impelindo a quem desenha que passe a respeitar e a interpretar as necessidades do próprio desenho. Uma ideia semelhante apresenta-nos Nancy (2022) que o descreve como contendo, na sua própria intenção, a qualidade de abertura para além desta, operando a tensão da formação particular do seu acontecimento (p.41). Também Jorge Martins (s.d. como citado em Molina, 2018), artista plástico, com grande parte do seu trabalho entregue ao território do desenho, afirma reconhecer como particularidade do desenho, a sua origem endógena (p.168). A sua compreensão assemelha-se à de Berger (2021) que o defende como fruto das necessidades privadas do artista (p.9) e de Focillon (2022), que o descreve como a forma das forças do espírito, sublinhando-o, acima de tudo, como um exercício interno e interior (p.63).

Assim, como um sistema de relações comandado por impulsos (ações) e decisões (reações), que estrutura o corpo (forma) da força do pensamento em ato, o desenho, evidencia, no seu cerne, a mais pura das negociações. A partir deste prisma, tanto Rawson

(1987), como Rose (1993) abordam esta questão, sugerindo o desenho, tanto como um sistema de conexões unificado (Rawson, 1987, p.35) como construção relacional (Rose, 1993, p.74). Para ambos os autores, a propriedade do artista, no sentido de particularidade e missão, é assim, a de fazer nascer; dar vida; criar; esse sistema de ligações, constituindo esse *saber*, o verdadeiro assunto do desenho.

Desta forma, e em concordância com o conjunto de ideias apresentado até aqui, o *fazer* do desenho revela, não só, a reciprocidade procurada por quem desenha, como a surpresa o insólito: do que irrompe e se apresenta. A quem desenha, cabe a aptidão de o revelar transformando a força em forma.

No sentido de reconhecer no outro essa capacidade, interessam-me sobretudo obras que me despertem vontade de desenhar. O trabalho de artistas como Graça Morais, Jorge Martins, Graça Pereira Coutinho, William Kentridge, Francisco de Goya, Cy Twombly e Jean Dubuffet impelem-me a que o faça. Assim o acontece, porque reconheço no seu trabalho talvez algumas das procuras que experimento. Embora guiados por motivações, entre todos, muito diferentes, é fácil saber quando nos cruzamos com o outro, se nos identificamos ou se pelo contrário não o sentimos.

No caso de Graça Morais e de Cy Twombly identifico a liberdade no traço, o desprendimento da forma (embora sempre decidida), a curiosidade da repetição.

No caso de Graça Pereira Coutinho e de Jean Dubuffet a qualidade matérica, do tato, da imagem esculpida.

No desenho de William Kentridge a modelação por via da intensidade da imagem que se faz surgir.

Nas gravuras de Goya, a modelação, por via da perfusão de linhas e da decisão dos seus aglomerados.

No desenho de Jorge Martins, a qualidade de espaço dentro dos limites da superfície.

Esboço e desenho

Em razão do meu trabalho se desenvolver no território do desenho, e pelo facto de ainda assim, utilizar o esboço como ferramenta em alguns momentos, torna-se relevante pensar de que forma este se relaciona e distingue dos desenhos e dos primeiros traços dos mesmos.

Pela sua qualidade diarística e imediata, o esboço revela-se uma prática no meu espaço de atelier, surgindo, na maioria dos casos, associado ao momento em que necessito escrever uma ideia que decido retomar mais tarde. Surge também, desta vez com outra função, no momento de pensar desenhos de maior escala, como *'Sopro' Parathesis Sequence II* (2022), com sete metros de comprimento, apresentado na Figura 21, e *Quantas árvores contém a terra / 'Sopro' Parathesis Sequence III* (2022), com seis metros e meio de comprimento, apresentado na Figura 22.



Figura 21 *Sopro' Parathesis – Sequence II*. 2022. Grafite sobre tela, 170x700cm. Fotografia capturada com a obra exposta na Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha, 2022.



Figura 22 *Quantas árvores contém a terra / 'Sopro' Parathesis – Sequence III* (site-specific). 2022. Carvão, grafite e lápis sobre tela, 150x650cm. Fotografia capturada com a obra exposta na Galeria Nova Ógiva, Óbidos, 2022.

A determinação da escala de ambos os desenhos antes de começar a desenhar, proporcionada pelo desafio do *site-specific*, foi essencial para que fosse decidido pensar em esboço, antes de pensar em desenho. Os seus esboços, apresentados nas Figuras 23 e 24, surgem pela necessidade de projetar a escala total que o desenho viria a ter assim que finalizado, uma vez que durante a sua construção, apenas teria possibilidade de o aceder em pequenos segmentos. Nestes casos, o esboço adquire a condição de guia, para que a construção do desenho se faça segundo o cumprimento da sua escala final e pré-decida e para que este faça sentido como um todo.

Porém, embora tenha pensado primeiramente em esboço, o desenho não deixa de conter a força que o torna independente e seguro enquanto obra. Nesse sentido, o pensamento em esboço em nada impede o acontecimento em desenho, pelo que são, no meu processo de trabalho, completamente dissociáveis.

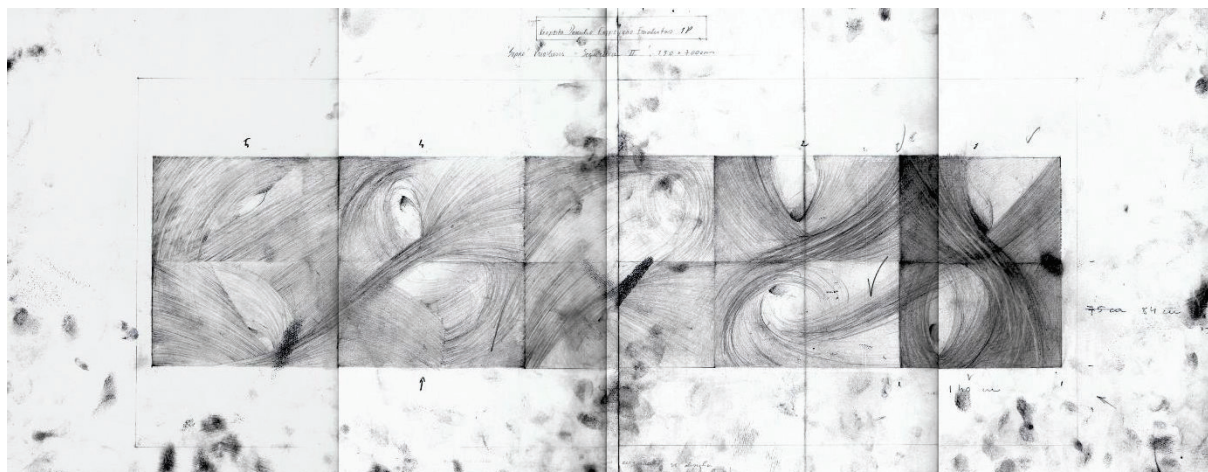


Figura 23 Esboço da obra '*Sopro*' Parathesis – Sequence II. 2022. Grafite sobre papel, 77,4x29,7cm.

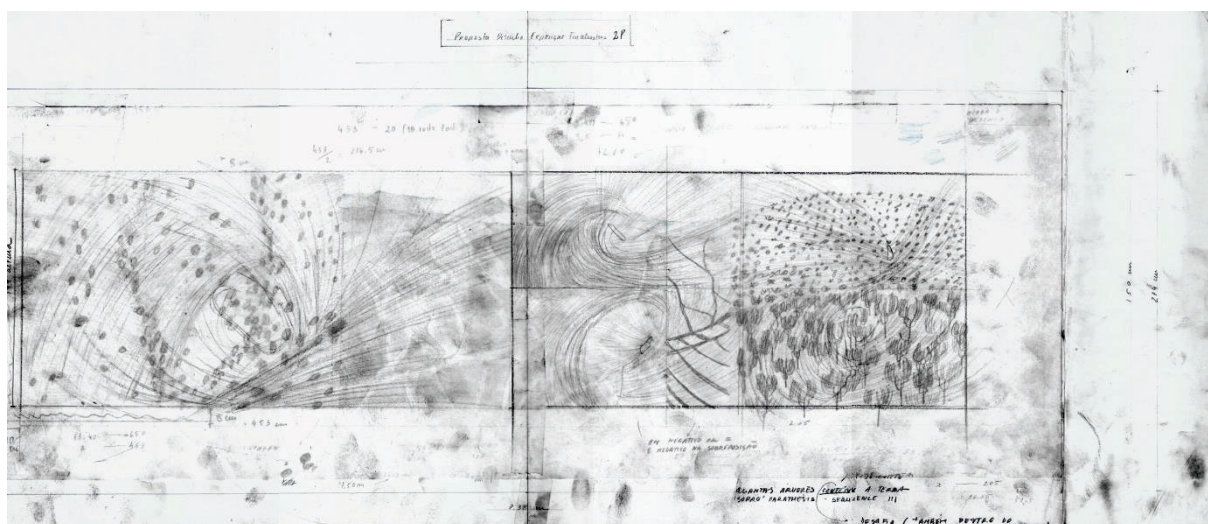


Figura 24 Esboço da obra '*Quantas árvores contém a terra*' / '*Sopro*' Parathesis – Sequence III (site-specific). 2022. Carvão, grafite e lápis de cor sobre papel e papel vegetal, 77,4x29,7cm.

Embora seja refletida a dissociação entre a função do esboço e do desenho no meu trabalho, é importante, para o exercício do desenho perceber que ambos partilham algumas qualidades entre eles. Será ainda mais importante, para o meu desenho, compreender que qualidades são essas e porque as considero como tal.

A diferença de escala entre o esboço, por sua vez íntimo e recolhido, e o desenho apresentado, ajudará a compreender onde começa e acaba a distinção entre esboço e desenho acabado. Enquanto o esboço reside na escala dos meus dedos, construído abraçado pelas minhas mãos e pelos meus braços, o desenho, regularmente de maior escala, existe para lá das extremidades do meu corpo, muitas vezes convocando-o por inteiro. Neste caso, não só a forma como o meu olhar participa e interpela o exercício de um e de outro difere, como também o meu posicionamento, necessário à construção de um e de outro, o faz. No

entanto, embora a escala ajude a pensar esta questão, e seja determinante para o acontecimento da formação de ambos, não será a escala propriamente dita que determina a sua distinção. É na força e intenção da sua formação que se encontra a maior distinção.

O esboço nunca ativaria o mesmo género de pensamento que o desenho. Enquanto no esboço trato de fazer corresponder a imagem desenhada a uma ideia, o *fazer* do desenho é tão impetuoso e imperativo que se sobrepõe muitas vezes a qualquer ideia. No esboço procuro combater o desvanecimento, guardando no seu corpo inscrito o ímpeto, a força, o caminho ainda fértil da ideia que lhe deu origem, permitindo que, a qualquer momento, a reencontre e retome. No desenho o próprio gesto, a própria busca, é fertilidade.

Assim, no meu trabalho, os esboços são independentes do desenho até no sentido do lugar onde acontecem. Ao contrário da pintura, em que o esboço acontece muitas vezes enquanto o início desta, delineando na superfície onde esta acontece as linhas base para que assim aconteça, no meu desenho o esboço acontece fora do lugar do desenho. Penso o esboço sempre em papel e nunca na superfície dedicada ao desenho. Os dois nunca se tocam e nunca se cruzam fisicamente. O mesmo acontece de forma natural, devido à natureza da sua condição e à forma como a utilizo para trabalhar.

Apesar de distinguir desta forma os esboços dos desenhos propriamente ditos, defendo que um bom desenho contém em si a qualidade de esboço. Ao dedicar parte do texto *O Olho e o Espírito* (2022) a pensar a condição do esboço, Nancy (2022) defende que neste consta o primeiro momento, e como tal, o mais cru e intenso do exercício da transição do mental para a superfície. A sua condição promete ultrapassar o privilégio da tentativa, detendo em si, verdadeiramente, aquela que é a força do envio e que contém a direção para o desenho mais profundo (p.96). O autor acrescenta ainda:

O esquisso não desaparece no desenho: pelo contrário, o desenho só vale na medida em que o retém em si, sempre disparado, atirado, lançado de novo, quer dizer, enquanto retiver e de novo nele libertar a velocidade que não é aqui uma propriedade secundária, mas de qualidade própria do que vai direto ao fim sem que aí haja fim. Isso não quer dizer que o esquisso tenha sempre sucesso; mas significa que é ele que dá a conhecer a questão que mesmo para ele permanecia desconhecida (Nancy, 2022, p.96).

Assim, um bom desenho é o que, tal como o esboço urge em conter a força de uma ideia, contém a força crua do pensamento. Em qualquer desenho, independentemente da sua escala apresentada ou do seu assunto, torna-se imperativo a intenção de manter essa qualidade.



Figura 25 Esboço da obra Terra Ardida. 2023. Grafite sobre papel.



Figura 26 Esboço. Grafite sobre papel.

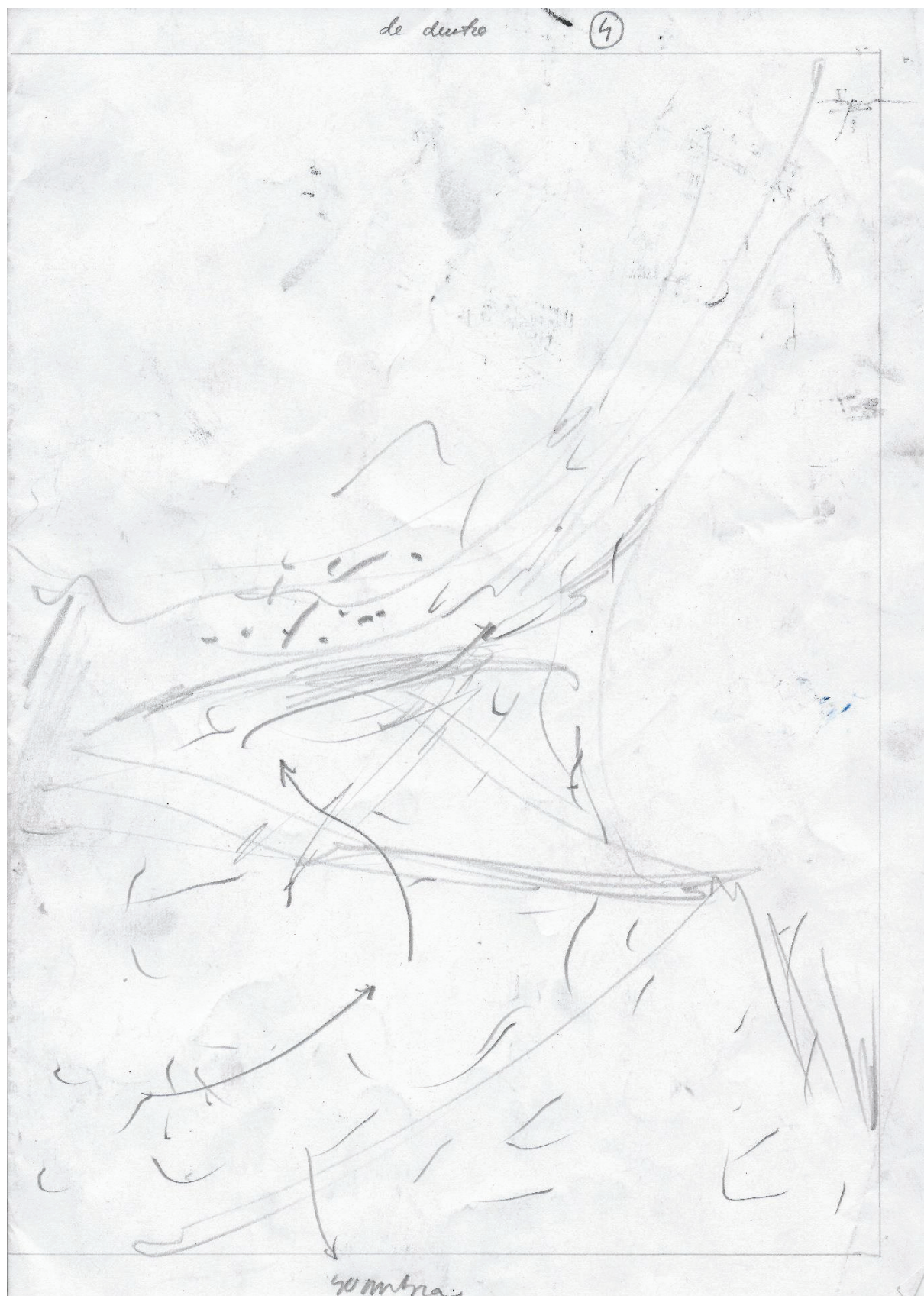


Figura 27 Esboço. Grafite sobre papel.



Figura 28 Esboço. Grafite e lápis de cor sobre papel.



Figura 29 Esboço. Grafite e lápis de cor sobre papel.

Nos três meses em que trabalhei na Residência RAMA²³, tornou-se clara esta necessidade de manter e de encontrar no desenho finalizado a qualidade do esboço. O esboço apresentado na Figura 25, revelou isso mesmo.

Realizei-o numa pausa entre desenhos. Inscrevera uma imagem, que se formara, entre memórias de experiências e lugares que pretendia desenhar mais tarde. Parti para o desenho, ao esticar uma tela que ultrapassava os meus braços abertos e o meu corpo de pé. Mas, desta vez, ao contrário do que normalmente acontece, aquilo que percebia no esboço cativava-me verdadeiramente, e aquilo que olhava no desenho não me correspondia da mesma forma.

Obriguei-me a terminar o desenho, porque enquanto não o fizesse, este estaria a ocupar uma parede inteira do atelier. Enrolei-o, no dia em que o retirei da parede e me despedi do seu “fracasso”. Não me identificava em nada com o desenho, mas o esboço continuava a interessar-me. Guardei o esboço, juntamente com outros, entre as folhas do meu caderno. Ao longo das semanas que se seguiram, ainda em residência, voltava a visitá-lo. Este, continha nele a vontade do desenho, porém, pelo fracasso do desenho que originou não faria sentido tentá-lo novamente, para já.

Meses mais tarde, quando pensava a exposição resultado do período em residência, revisitei o esboço. Continuava com a força com que o tinha deixado. Pedia-me que desenhasse.

Ao procurar diagnosticar a razão pela qual o desenho não tinha sido bem-sucedido, percebi que este não continha a qualidade do pensamento que tinha alimentado o esboço. Percebi também que, pelo facto do esboço me interessar tanto, me tinha afeiçoado a este, não tendo cumprido o desprendimento imperativo para avançar para o desenho.

A preparar-me agora para a exposição, decidi desafiar-me a repetir esse exercício. Desta vez, determinada que conseguia, prometi-me à concentração para que encontrasse no desenho a liberdade do esboço. Procurei conhecer, de novo, aquilo que o suscitara e desta vez, parti de imediato para o desenho.

Decidi que a tentação de associar este novo desenho à imagem do esboço, era um risco que não correria. Decidi, por isso, sobre madeira, inscrevê-lo e moldá-lo com gesso acrílico transparente e com a ajuda de uma espátula. A transparência do gesso acrílico permitiria o desprendimento que tinha falhado anteriormente. Ao desenhar, sem ver a forma

²³ RAMA Residências Artísticas. Direção de Paulo Brighenti. Curadoria associada Ana Anacleto.

formada, sem ver o esboço fugaz, o desenho nasceu. Era como se desenhasse de olhos fechados. Tinha recuperado o desenho e a sua liberdade.

Uma vez que o gesso formara uma camada espessa, transparente, decidi revelá-lo. Isso significaria revelá-lo para mim, como que apresentando o resultado de um processo que se mostraria venturoso ou calamitoso. Decidi, assim, com uma barra de grafite que preenchia toda a palma da minha mão, atravessar o desenho, revelando aos poucos, ao calcar sobre a camada espessa do gesso, a sua semblante.

Surgiu *Pó* (2023) (Figuras 30 e 31) em que, ao desenho que concretizara, se uniu a sua parte de baixo. Agora e, de facto, não só o desenho tinha ultrapassado a dificuldade que o iniciara, como tinha suscitado em mim, muito mais do que aquilo com que o tinha criado. O desenho aconteceu, como que respeitando, apenas e só, a sua própria identidade, devolvendo mais liberdade do que aquela com que foi iniciado.

Retornara às palavras de Berger (2021) que identificava o desenho enquanto processo recíproco (p.61) e às de Rawson (1987) que acreditava ser a propriedade dos desenhos a capacidade de responderem apenas à inteligência de quem desenha (p.294).

Reuniam-se as condições para que continuasse a desenhar, procurando apenas no desenho que este me devolvesse mais do que aquilo com que o iniciava. Inscreviam-se semanas de desenho intensas, em que, a partir de *Pó* (2023) me dediquei a cumprir e a respeitar aquilo que aprendera: o desenho como liberdade.



Figura 30 *Pó*. 2023. Gesso acrílico, carvão, grafite e ecoline sobre madeira, 48x32x8cm.

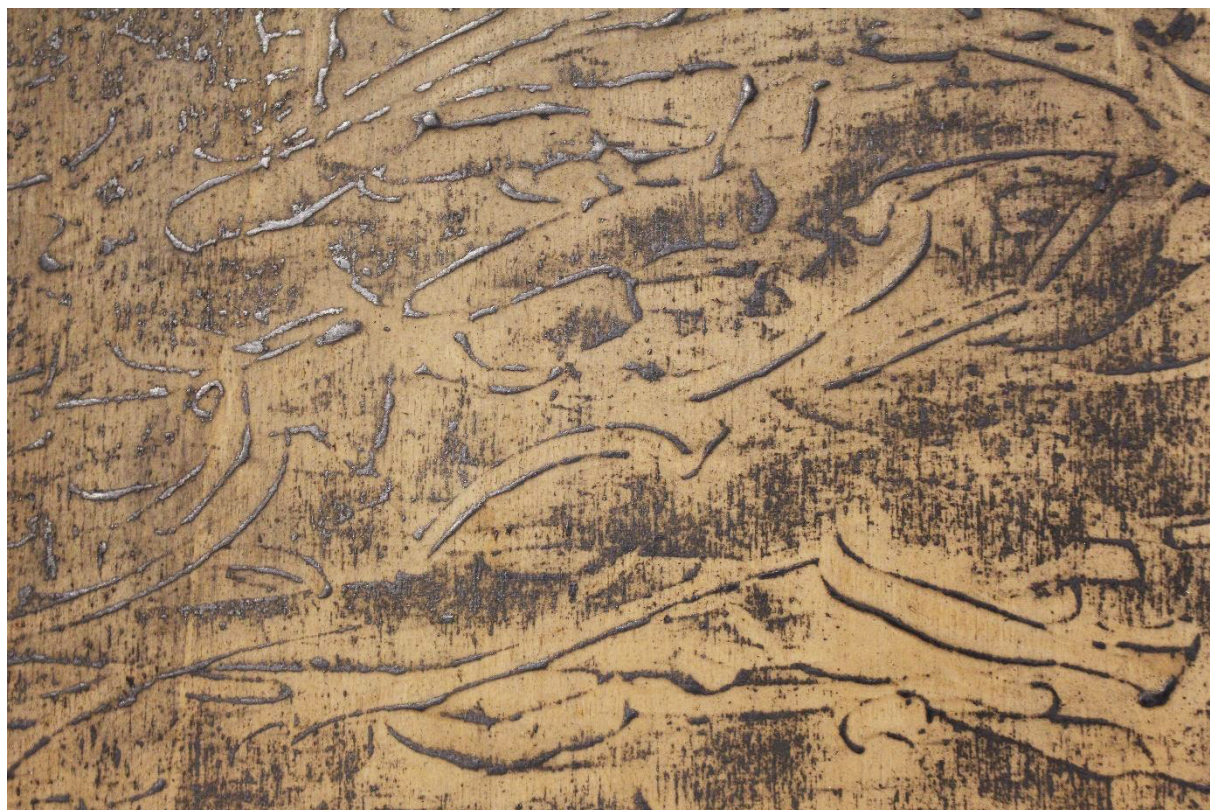


Figura 31 (Detalhe) *Pó*. 2023. Gesso acrílico, carvão, grafite e ecoline sobre madeira, 48x32x8cm.

Corpo do desenho – Matéria e suporte

Quando comecei a desenhar, fazia-o sobre papel. *Paisagem seccionada I* (2020) (Figura 6) e *Paisagem seccionada II* (2020) (Figura 7) são exemplos desse período. Mais tarde, por descobrir novas necessidades no meu desenho, e por sentir que o espectro de operações no papel me limitava, comecei a desenhar sobre tela. *Sem título* (2021) Figura 13 é o primeiro desenho que desenvolvo neste suporte. Atualmente, tela, madeira e papel são, os suportes que mais utilizo para trabalhar.

Embora mesmo quando operados sobre diferentes suportes, os meus desenhos tornem evidentes correspondências entre eles, existem uma série de distinções que merecem reflexão.

Se sobre papel o desenho age desde a inscrição até à rasura, sobre tela o mesmo não acontece. A rasura, possível sobre papel, e que permite abrir espaço no desenho, quase como escavando no seu corpo, não acontece sobre tela pois, assim que inscrita a superfície, não é possível retroceder e rasurá-la. Sobre tela, a abertura do espaço do desenho passa a acontecer em reverso. Enquanto no papel procuro subtrair matéria, e trazer de volta a sua brancura, sobre tela, esta abertura passa a ser pensada através da modelação da densidade e intensidade da matéria. Assim, enquanto o desenho sobre papel encontra a possibilidade da subtração, sobre tela a modelação háptica da matéria ocupa-se da adição.

A trama da própria tela é mantida sempre a cru, sem qualquer preparação, para que, ao ser sujeita à passagem do material riscador, este encontre maior resistência e assim seja maior o seu desgaste. A matéria é logo, então, modelada, por via da intensidade e densidade, a partir do momento em que é depositada sobre a superfície. Assim, a mesma linha que era apagada sobre papel, é multiplicada sobre tela.

No meu trabalho, a mediação entre intensidade, densidade, inscrição e modelação por via do uso da grafite e do carvão, é transversal a todos os desenhos. A ausência de cor e a proximidade ao toque serão algumas das razões pelas quais elegi este material para desenvolver o meu trabalho. São raros os momentos em que desenho sem que tenha, na minha mão, a grafite ou o carvão. A mão é instrumento: o corpo, a força para a inscrição.

O contacto tátil e próximo que estabeleço com o material riscador é determinante para o desenho. À exceção de em *Pó* (2023) (Figura 30) e do desenho apresentado nas gravações dispostas nas Figuras 39 e 40, em que utilizei um instrumento como extensão do meu corpo, utilizo sempre as mãos na maior proximidade possível com o desenho e com a sua matéria.

No espaço de atelier, a minha relação com o desenho estabelece-se, sempre, na horizontal. Desenho sobre uma mesa de grande escala e, pontualmente, devido à escala de alguns desenhos, chego a desenhá-los sobre o chão.

Na verdade, este *modus operandi* relaciona-se com a forma como penso o *fazer* do desenho e a forma como este se relaciona, na sua duração, com o meu corpo. De facto, associo ao desenho um sentido quase imperativo de horizontalidade, ao contrário de quando penso em pintura, que associo, maioritariamente, a um sentido de verticalidade. Ao contrário da tendência vertical da pintura, e da correspondente associação com a questão da representação e da contemplação, a horizontalidade no desenho reforça a ideia de apresentação e de ação.

Da mesma forma, a horizontalidade surge no meu trabalho, também pela força e o peso que requer o *fazer* do meu desenho. Ao desenhar, e principalmente nos desenhos que ultrapassam a escala dos meus braços e tronco, o meu corpo posiciona-se sobre o desenho, permitindo que sinta que entrei dentro do seu espaço, assim trabalhando-o a partir de dentro. O mesmo não aconteceria se o fizesse na vertical, pois nesse caso, encontrar-me-ia diante dele. A verticalidade, na construção de um corpo plástico deste tipo, seria, para mim, contraproducente, na medida em que me colocaria na mesma posição que o espectador ocuparia ao relacionar-se com ele. Essa posição, vertical, contemplativa e distante, atuaria, na ação da sua duração, em prol da vontade ou tendência da composição. No meu entender, no meu trabalho, e uma vez que entendo o desenho enquanto espaço, ação e apresentação, não faria sentido trabalhá-lo dessa forma.



Figura 32 Série *Sombra do corpo claro* (*density for visible shadow*) - #1. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.



Figura 33 Série *Sombra do corpo claro (density for visible shadow)* - #7. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.



Figura 34 Série *Sombra do corpo claro* (*density for visible shadow*) - #8. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.



Figura 35 Série *Sombra do corpo claro* (*density for visible shadow*) - #9. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.



Figura 36 Fotograma de um vídeo captado por Jemma Rose, na RAMA Residências Artísticas, 2023.



Figura 37 Fotograma de um vídeo captado por Jemma Rose, na RAMA Residências Artísticas, 2023.

O díptico – pôr em relação

No espaço de atelier, todas as obras são, simultaneamente, singulares e plurais. Cada uma delas, se afirma como unidade, enquanto existe como parte de um todo. O lugar onde termina um desenho e começa outro, torna-se, muitas vezes, indissociável, uma vez que a transmutação da superfície onde a inscrição acontece, não significa, necessariamente, que se avançou para o desenho seguinte. Há desenhos que partem, insistentemente, do mesmo lugar, sem que se consiga avançar para o próximo. Enquanto outros, pela ambição da sua surpresa, nos levam, imediatamente, a descobrir novos rumos, a partir e dentro destes. No entanto, a partida de um lugar-comum não é fator determinante para a decisão de posicionar dois desenhos lado-a-lado. Pelo contrário, o diálogo turbulento despoletado pelo toque de dois desenhos, pode tornar-se tanto, ou mais, interessante.

Esta dicotomia poderá ser reconhecida nomeadamente no trabalho de Daniel Blaufuks, que desenvolve em diferentes séries fotográficas essa lógica. Na arte contemporânea a lógica do díptico continua a ser trabalhada, muitas vezes associando ao título das obras, o papel de gerar dissonância na relação com aquilo que é mostrado, amplificando e sublinhando, assim, as interrogações propostas pelo trabalho. Também a colagem surrealista pode estabelecer relação com este tipo de lógica, uma vez que a justaposição de fragmentos afirma a dualidade que se estabelece entre o que era e o que se tornou, entre o mutismo estático e, por outro lado, o diálogo.

A convicção que despoleta a consciência da minha própria escala, enquanto diminuta e manifestamente insuficiente, na relação com a escala do mundo, e da paisagem, é a mesma que provoca a certeza de que num só desenho não é possível conter a multiplicidade fértil das deambulações do pensamento.

Nos próximos desenhos, surge a necessidade de encontrar relação entre ideias, imagens e espaços, que se cruzam, opõem e completam. Estes, imaginados e construídos no entrelaçar de diversas ligações tanto intelectivas quanto automáticas, surgem enquanto acontecimento, resultando do processo particular do pensamento em desenho.

Em *Moving Landscapes* (2022), apresentado na Figura 57, as duas partes que completam o desenho, partiram da mesma ideia, enquanto em *Space as a mark – front and aerial view* (2022), presente na Figura 19, executado numa só superfície, a divisão que a separa em duas partes, fá-lo decompondo duas leituras diferentes. As diferenças entre ambos os desenhos são muitas mais do que aquelas que os assemelham enquanto dípticos. *Moving Landscapes* (2022) (Figura 41) coloca em diálogo duas partes que nos sugerem a ideia de movimento ou passagem. Atentando-o da esquerda para a direita, percorre-se, em movimento,

um primeiro plano que nos distancia do lugar desenhado, e depois, à direita, um plano aproximado. Ambos parecem apontar para duas leituras distintas do mesmo evento. Já em *Space as a mark – front and aerial view* (2022) o mesmo não se verifica. Temos acesso, através deste desenho, a duas realidades potencialmente diferentes e que dialogam além da sua mera justaposição, intercetando-se e contaminando-se em diversos momentos.

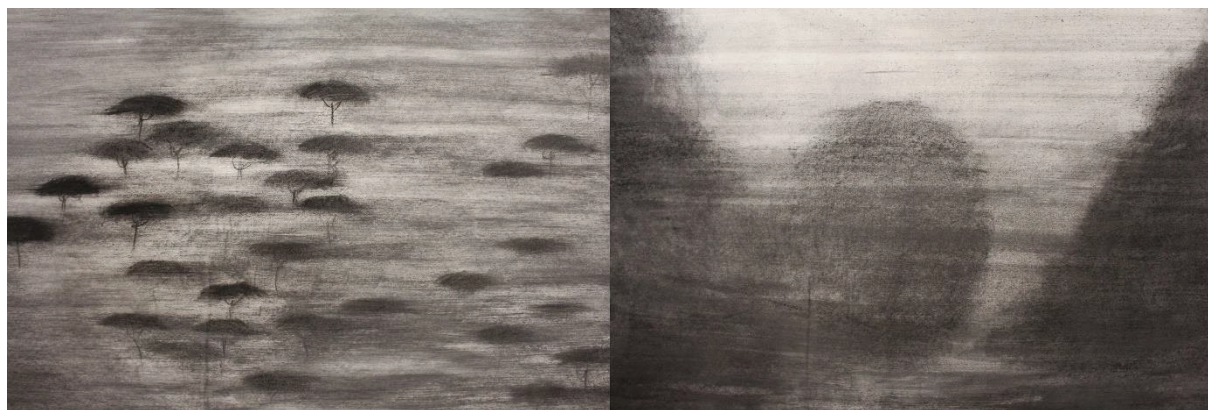


Figura 38 *Moving Landscapes*. 2022. Grafite e carvão sobre papel, 65x162cm.

Referindo-se ao trabalho de Beuys, Rose (1993) destaca que quando dois desenhos são montados lado-a-lado, se intensifica a tensão entre dependência e autonomia (p.83). O mesmo se verifica nestes desenhos. Enquanto em *Pó* (2023) (Figura 30) e *Moving Landscapes* (2022) (Figura 41) a formação de díptico assume a junção de duas partes independentes, tornando-as dependentes, nos desenhos das Figuras 19, e 42, a distinção entre duas partes acontece sobre a mesma superfície. No primeiro caso, acontece uma união mais do que uma separação. O contrário verifica-se no segundo caso, onde acontece na superfície desenhada, uma separação, ou divisão, que assinala tratar-se de duas partes diferentes.



Figura 39 *Trees as markings*. 2022. Carvão, tinta-da-china e giz sobre tela de algodão. 56x75,5cm.

Em *The Art of Vision* (2015), Foa (2015), cobre um conjunto de questões que ajudam a pensar a questão dos dípticos, pensando o trabalho de Seurat, principalmente na sua relação com a ideia de percepção e apercepção, mas também na forma como este pode surgir a partir do questionamento da impossibilidade perceptiva. O autor esclarece, ao acompanhar-se do pensamento de Hermann von Helmholtz que, ao contrário do que acontece quando estamos perante um cenário real (em que a disparidade da nossa visão binocular nos permite assimilar a profundidade), perante uma pintura, a incapacidade da visão binocular acaba por ditar a nossa percepção de que aquilo que olhamos é, de facto, plano (p.24).

Um desenho, segundo esta perspetiva que o assemelha à pintura, será sempre, compreendido visualmente enquanto plano. Neste contexto, relembro novamente Berger (2021) que afirma que ao contrário de uma pintura, que poderia ser lida por um animal, que a desvendaria pelo tato, apurando a sua textura e “massa” sobre a superfície, o desenho não o permitiria.

En algunos grandes dibujos... parece que todo existe en el espacio, la complejidad de todo vibra, pero aquello que estamos contemplando es solo un proyecto trazado en un papel. La realidad y el proyecto se hacen inseparables.

Uno se encuentra a sí mismo en el umbral, justo antes de la creación del mundo. Estos dibujos, al utilizar el Futuro, prevén, para siempre (Berger, 2021, p.24)²⁴.

De facto, o desenho nunca deixa de ser espaço em bidimensão, tornando-se a desconstrução dessa condição no maior e mais incessante desafio. No meu trabalho, o que me interessa quando desenho é, muitas vezes, captar essa disparidade binocular, de forma a encontrar no desenho a sensação e tatilidade da experiência do mundo real.

O díptico, ao estabelecer relação entre duas imagens ou espaços afirma, precisamente, a derrota perante a compreensão dessa impossibilidade, permitindo, ao torná-la consciente relembrar-nos da nossa condição perceptiva, aperceptiva, e sobretudo humana. Assim, o conjunto de desenhos mencionados em anterior surge necessariamente acoplado a esta premissa impossível de cumprir, mas cuja força fomenta, em grande parte, a sua prática.

²⁴ Tradução livre: *Em alguns grandes desenhos... parece que tudo existe no espaço, a complexidade de tudo vibra, mas o que contemplamos é apenas um projeto traçado no papel. Realidade e projeto tornam-se inseparáveis. Encontramo-nos no limiar, mesmo antes da criação do mundo. Estes desenhos, ao utilizarem o Futuro, são eternos.*

Dupla-face, desenho no espaço

A exposição individual *A Sombra do Vento* (2023), que apresentei, com curadoria de Ana Anacleto, e em resultado da residência artística que integrei como bolseira, na RAMA²⁵, reflete o pensamento que acompanha e que foi desenvolvido a partir do corpo de trabalho produzido até aí. Os desenhos apresentados, convidavam o espetador a irromper o espaço da sala e a percorrê-lo, atravessando igualmente o espaço destes, a sua frente e o seu verso. Dispostos lado-a-lado, com intervalos desfasados, os desenhos constituíam um corpo contínuo que, para ser apreendido, tinha de o ser, caminhando, como um dispositivo pré-cinematográfico. Lembre-se a obra de Alberto Carneiro “Uma linha para os seus sentimentos estéticos” de 1970-1971, onde o verdadeiro funcionamento da obra, enquanto apreensão por parte do espectador, apenas decorre acionado pelo percorrer deste no espaço que a obra inscreve e a que o convida. Obras como “O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente” de 1968, “Uma floresta para os teus sonhos” datada de 1970, e “Um campo depois da colheita para deleite estético dos nossos corpos”, de 1973-1976, também nos oferecem uma configuração que estipula o corpo do espectador no lugar da ação, colocando-o na posição da experiência através do percorrer do ambiente proposto. Neste sentido, o mesmo caminhar que nos propunham os desenhos *Sopro Parathesis Sequence II* (2022) (Figura 21) e *Quantas árvores contém a terra / ‘Sopro’ Parathesis – Sequence III* (site-specific) (2022) (Figura 22) era agora novamente suscitado por este conjunto de desenhos.

Modelados numa teia de linhas intensa, cuja tatilidade nos parece fazer sentir que lhes tocamos com o olhar, a densidade destes desenhos, contrasta com a leveza que suscitam pela forma como foram suspensos na sala. Carregados de força, intensidade e movimento, dizem respeito à experiência da paisagem sentida a partir de dentro, como um corpo que se insere no espaço e se deixa ser afetado por este. Ergue-se, novamente, a ideia de *frame*. Entramos no desenho, da mesma forma que cairíamos num buraco ou entrássemos num outro espaço. Neste caso, não conhecemos também a saída, nem tanto a distinção entre solo e céu. São desenhos que carregam em si, uma escala maior do que a da própria superfície desenhada. Falam de paisagem e mesmo assim não nos apresentam o referente do horizonte, sugerindo a consciência de que não é possível conter numa só superfície a escala total da significação da imagem.

A luz, que atravessava os desenhos, modificava ao longo do dia a sua leitura, alterando e comprometendo, a cada momento, a densidade do seu corpo. Suscitada pelo hábito de

²⁵ RAMA Residências Artísticas. Direção de Paulo Brighenti. Curadora associada Ana Anacleto.

olhar os desenhos, no atelier, com uma fonte de luz a partir do seu verso, a relação com a luz tomava agora forma nesta exposição. No atelier, assim que concretizo um desenho, experimento vê-lo com luz a partir do seu verso. Ao fazê-lo, descubro sempre espaços novos dentro dos desenhos, especialmente nos desenvolvidos sobre papel, em que a rasura abre espaço para a luz. No período que antecedeu a exposição percebi, ao transportar um desenho da mesa, onde o estava a desenhar, para a parede, onde o iria colocar de modo a libertá-la, que o desenho tinha trespassado para o verso da tela como consequência das sucessivas aguadas sobre grafite e carvão. Interessei-me, imediatamente, por este acontecimento, que me permitiu compreender que o que aparecera, agora, no seu verso, era igualmente desenho. A partir desta leitura, percebi que, não só, os desenhos teriam ligação com a luz, que irrompia pelas janelas da galeria, como podiam ser pensados por inteiro: na sua frente e verso.

Assim o fiz. Dois dos desenhos expostos na exposição contêm a particularidade de terem sido desenhados a partir do seu verso. Em *Cinério* (2023) (Figura 43 e 44) e *Ignis* (2023) (presente nas Figuras 45, 46 e 47) a sua frente, é resultado da inscrição que acontece no seu verso. Os restantes desenhos, *Terra ardida* (2023), *Phragmites* (2023), *Silentium* (2023), *Passagem* (2023), *Depois do fogo* (2022), *Adusta* (2023), *Sombra* (2023), e *Bruma* (2023), pela força da inscrição que acontece na sua frente; pela densidade das linhas que interpela a estrutura da tela, são também desenho no seu verso.

Assim, quando atingidos pela luz natural, os desenhos transformavam-se, revelando e omitindo partes do seu corpo. Esta particularidade alterava completamente a experiência de visitar a exposição de manhã ou de tarde, pois algumas das camadas que constroem os desenhos, apenas se tornavam visíveis com luz, no seu verso, no período da manhã e início da tarde, e outras, com luz pela sua frente.

Ao convocarem esta dimensão, ao tratarem o assunto da luz, estes desenhos falam, inequivocamente, de sombra, que define, por sua vez, a qualidade de qualquer corpo que se inscreve no espaço.



Figura 40 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 41 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.

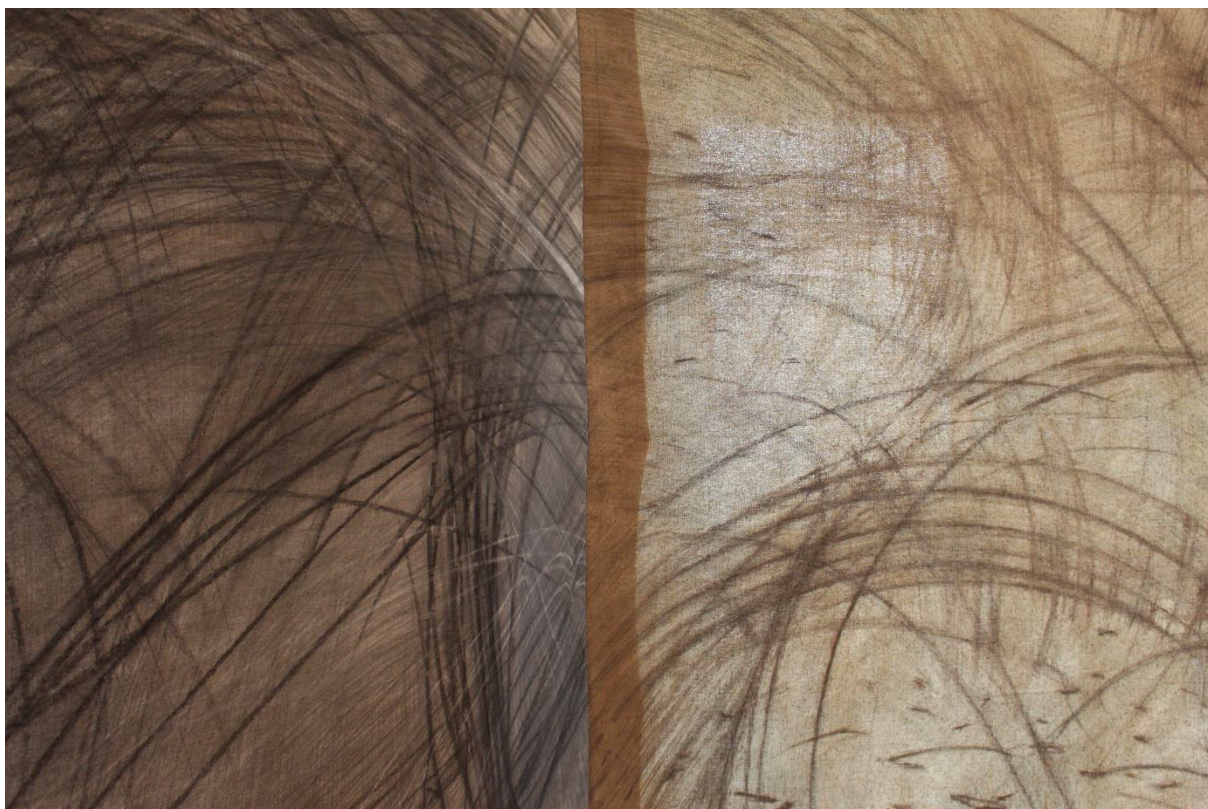


Figura 42 Exposição *A Sombra do Vento*- Fotografia autoria de Leonor Neves.

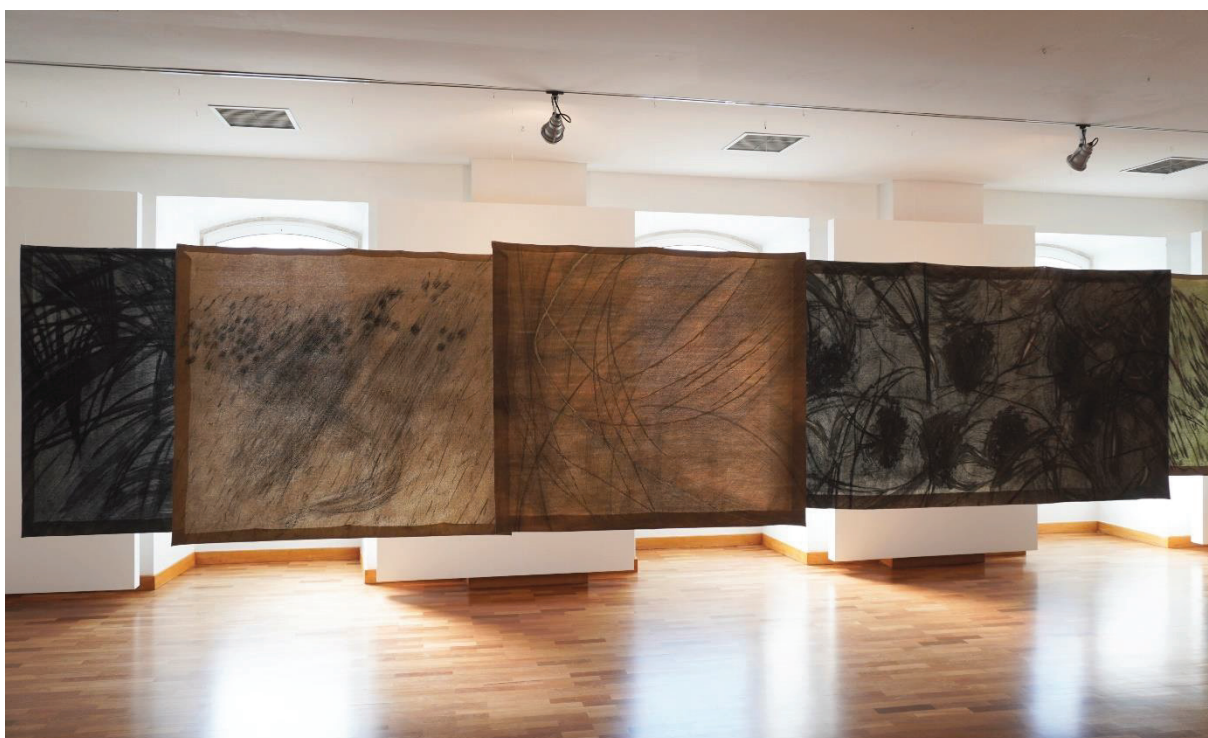


Figura 43 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.

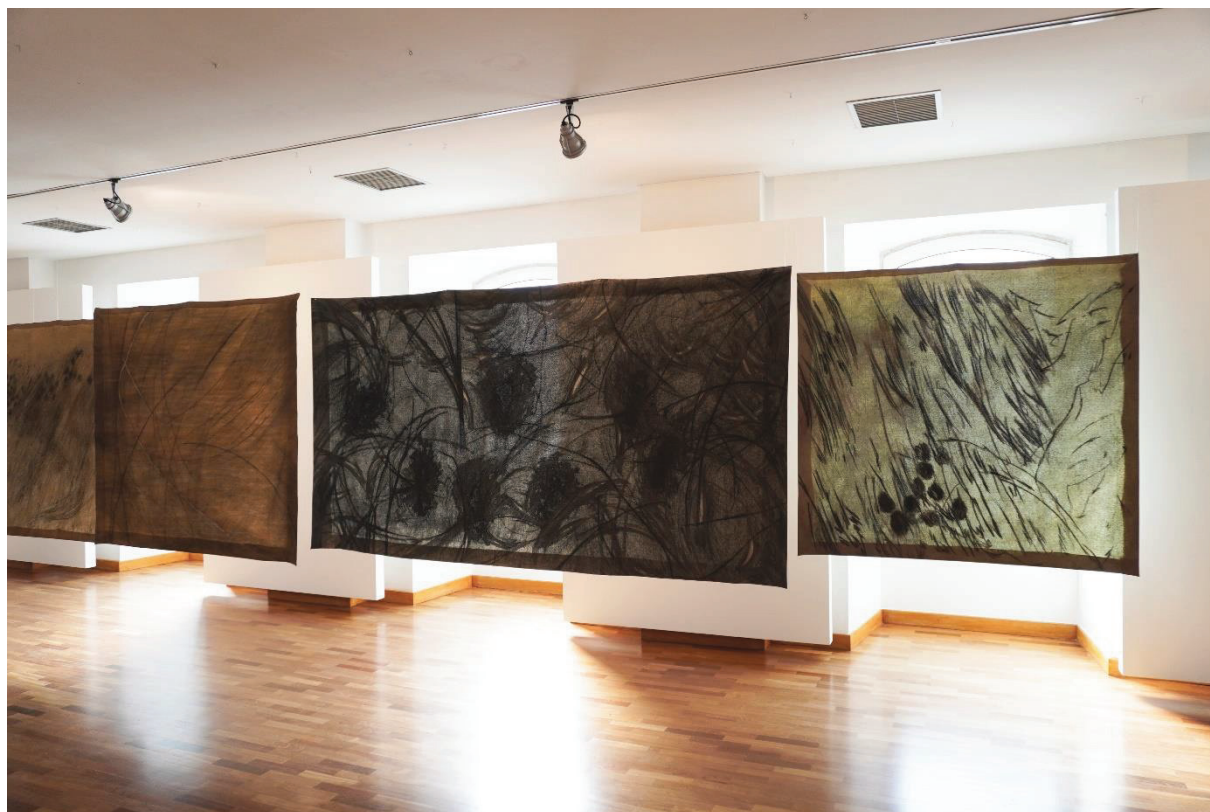


Figura 44 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.

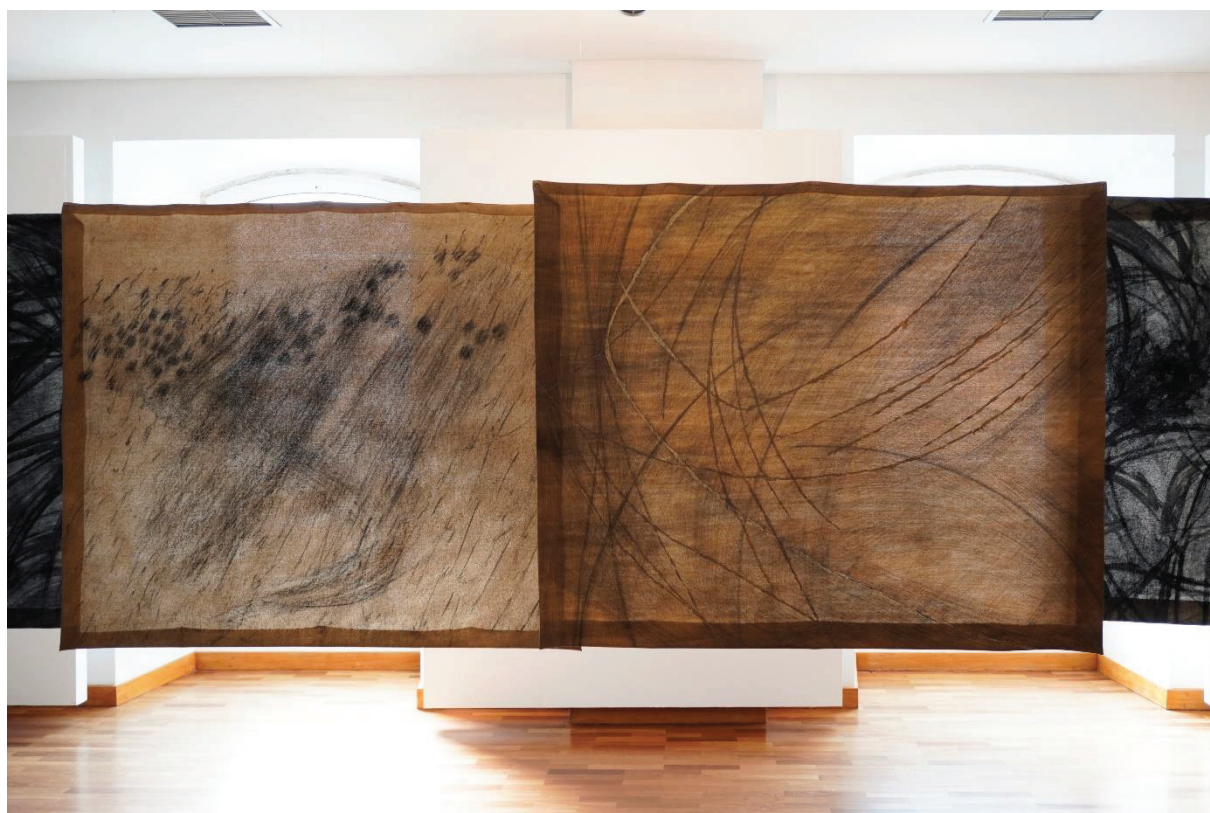


Figura 45 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 46 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 47 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.

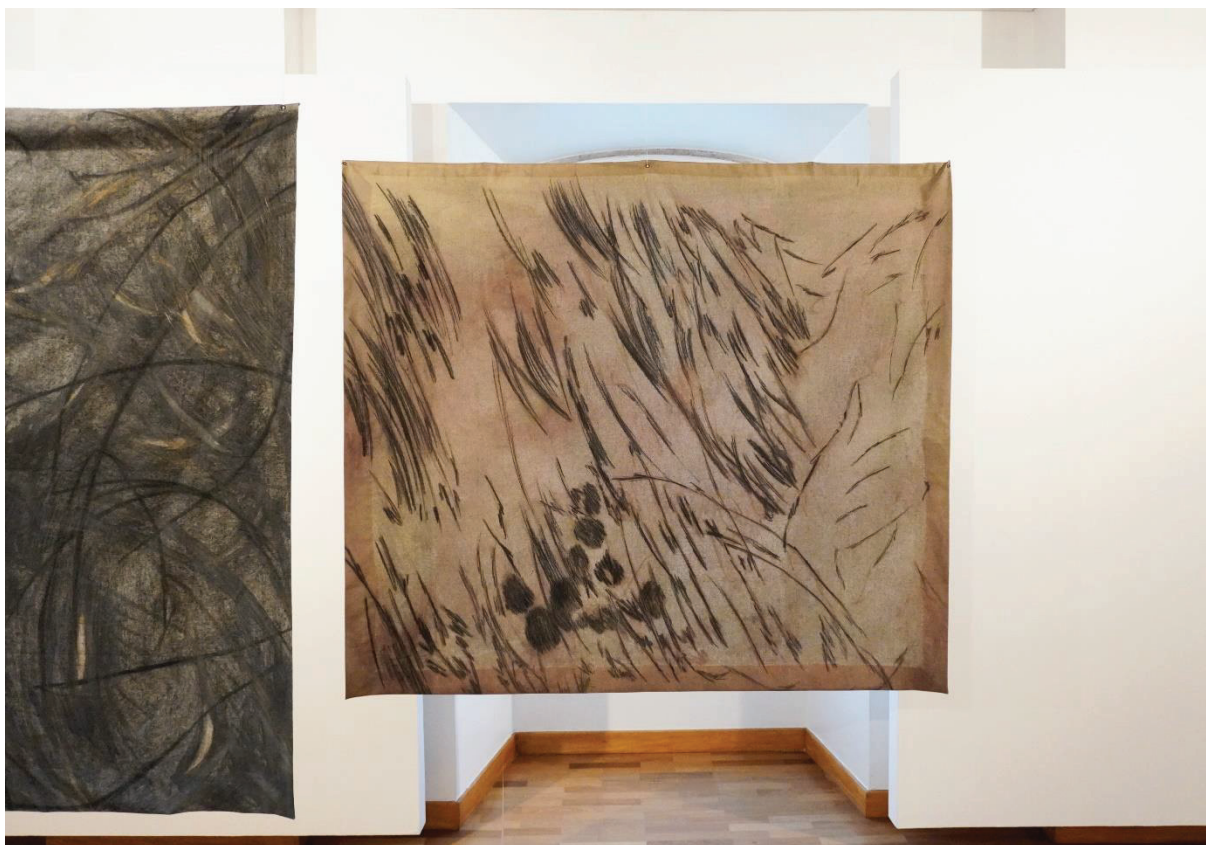


Figura 48 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 49 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 50 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Paulo Brighenti.



Figura 51 Exposição *A Sombra do Vento*. Fotografia autoria de Leonor Neves.



Figura 52 *A Sombra do vento*. 2023. 1 de 17 obras originais. Técnica mista sobre papel, 50x42cm.

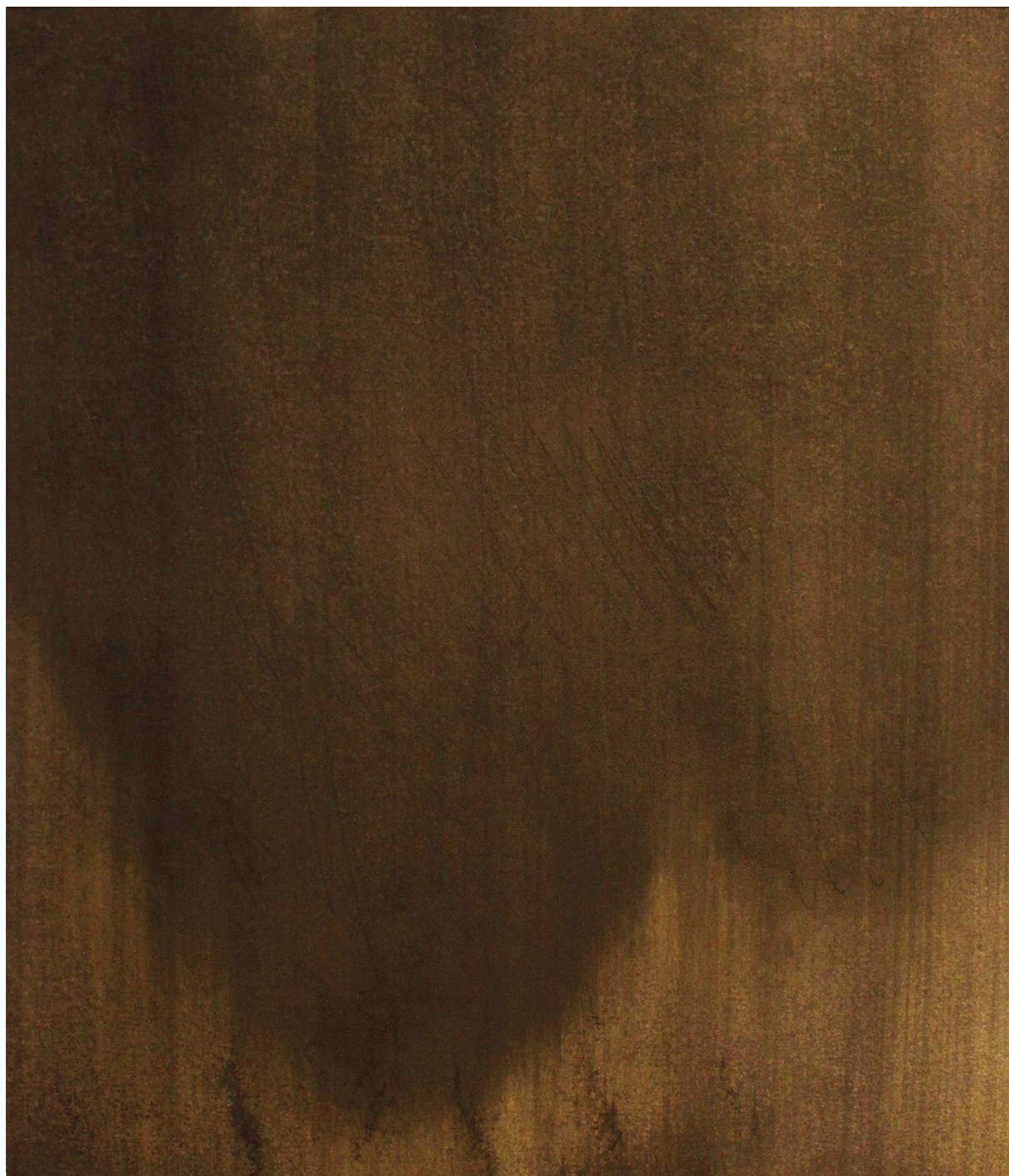


Figura 53 *A Sombra do vento*. 2023. 1 de 17 obras originais. Técnica mista sobre papel, 50x42cm.

Conclusões

Escrevi esta dissertação com o afincado de procurar e reconhecer na minha prática artística aquilo que a caracteriza e distingue. Com a coragem da procura e a ambição da descoberta de como traduzi-lo em escrita, percebi que para fazê-lo teria de dar a conhecer ao *outro* aquilo que é interior. Isso significaria trazer para o reino das palavras, aquilo que, na verdade, existe somente em desenho. Assumi-lo seria, por isso, compreender que este texto encarnaria uma translação que, na melhor das hipóteses, comunicaria ao leitor as ferramentas para que se encontrasse com o meu trabalho e com o entendimento que o fomenta.

Procurei fazê-lo apresentando o meu desenho como o mecanismo que revela o invisível. Nele, a ação provinda da força fugaz que o desperta, apresenta o testemunho da mais complexa procura pois, no corpo das linhas que repetidamente se aglomeram, cruzam e colidem, desponta-se o maior encanto de todos: o de me encontrar no desenho, estabelecendo afinidades com o pensamento e obra de outros autores e artistas.

Ao longo do texto, relacionei o meu entendimento com autores com quem o partilho e exprimi de que forma discordo de outros, que defendem diferentes pontos de vista. Defendi o meu desenho enquanto apresentação, estabelecendo que neste se manifesta o aparecimento fomentado pela experiência e memória. Estabeleci que no desenho se manifesta o instante apercetivo em que de uma percepção se toma consciência, pois ele é isso mesmo, a centelha que do interior desperta a forma; a fagulha que, ao gerar luz, mostra o inaudito, num espaço fértil e a partir do qual se descobre o futuro subsequente. Nele, acontece a procura que se faz desenhando, num exercício em que o próprio gesto parece saber revelar algumas das respostas. Demonstrei que esse saber é aquilo que define desenho enquanto pensamento em ato, inscrevendo-o enquanto acontecimento e ação na procura entre a intuição e racionalização. Defendi esse pensamento enquanto linguagem tácita do desenho atribuindo à sua condição a qualidade de mecanismo que, por sua vez, nos demonstra que o desenho será sempre, na sua génese, a inscrição refletida da experiência do mundo. Estabeleci que no espaço do desenho acontece a permanente e incessante transformação da força em forma num jogo que se alimenta da reciprocidade entre quem procura e o inesperado que no fazer se apresenta.

Percebi o desenho como exercício da ausência, pois a ele cabe a operação da argúcia do tempo, de revelar ao toque o que é único, invisível e interior.

Concluir esta dissertação é plantar as sementes vigorosas daquilo que trará o meu futuro no desenho. É, ao reconhecer o que procurei até aqui, reconhecê-lo enquanto abertura, pois apenas na liberdade este se cria realmente. O futuro será sempre a colisão entre o que

foi e será gerado. Será sempre a promessa da mesma vontade de descobrir, e de descobri-lo fazendo. Da abertura nascida neste texto, irradiam-se os feixes de luz, que à semelhança dos que me revelam o espaço no desenho, me revelarão o passo seguinte num mecanismo de constante desafio e suplantação.

Lista de figuras

Figura 1 Joseph Beuys. Sem título, sem data, Lápis e lápis de cor sobre folha de um caderno de esboços com uma linha perfurada no bordo esquerdo, 23x16,5cm.	9
Figura 2 Ao Microscópio. 2019. Carvão, ecoline e grafite sobre papel, 58x42cm.	15
Figura 3 Módulo I. 2021. Carvão vegetal e grafite sobre papel, 56x77,5cm.	18
Figura 4 Paisagem Mural. Século I d.C. Roma, Villa Albani.	20
Figura 5 Georges Seurat, Boats. 1885. Óleo sobre tela, 65,5x81,5cm.	22
Figura 6 Paisagem seccionada I. 2020. Carvão vegetal e lápis sobre papel, 58x70,5cm.	25
Figura 7 Paisagem seccionada II. 2020. Grafite sobre papel, 58x71cm.	27
Figura 8 Algar do Carvão.	28
Figura 9 Manga de Vento I. 2021. (Fotograma) Vídeo, 6'00".	29
Figura 10 Manga de Vento II. 2021. (Fotograma) Vídeo, 4'53".	29
Figura 11 Sem título (Território – Alberto Magnaghi). 2021. Grafite e lápis de cor sobre papel, 100x140cm.	31
Figura 12 Sem título. 2021. Grafite sobre tela de algodão. 61x100cm.	32
Figura 13 Sem título. 2021. Grafite s/ lona, 66x103cm.	33
Figura 14 Sem título. 2022. Grafite sobre tela, 88x160cm.	34
Figura 15 'Sopro' Parathesis – Sequence I. 2022. Grafite s/ lona, 225x150cm.	35
Figura 16 René Magritte. La condition humaine. 1933. Óleo sobre tela, 100x8x1.6cm.	36
Figura 17 René Magritte. Le Clef des Champs. 1936. Óleo sobre tela, 80x60cm.	36
Figura 18 Esquema desde a descolagem até á aterragem.	40
Figura 19 Space as a mark – front and aerial view. 2022. Grafite e tinta-da-china sobre tela de algodão, 88x154,5cm.	41
Figura 20 Passagem. 2022. Carvão sobre papel, 23x30cm.	42
Figura 21 Sopro' Parathesis – Sequence II. 2022. Grafite sobre tela, 170x700cm.	49
Figura 22 Quantas árvores contém a terra / 'Sopro' Parathesis – Sequence III (site-specific). 2022. Carvão, grafite e lápis sobre tela, 150x650cm.	50
Figura 23 Esboço da obra 'Sopro' Parathesis – Sequence II. 2022. Grafite sobre papel, 77,4x29,7cm.	51
Figura 24 Esboço da obra Quantas árvores contém a terra / 'Sopro' Parathesis – Sequence III (site-specific). 2022. Carvão, grafite e lápis de cor sobre papel e papel vegetal, 77,4x29,7cm.	51
Figura 25 Esboço da obra Terra Ardida. 2023. Grafite sobre papel.	53
Figura 26 Esboço. Grafite sobre papel.	54
Figura 27 Esboço. Grafite sobre papel.	55
Figura 28 Esboço. Grafite e lápis de cor sobre papel.	56
Figura 29 Esboço. Grafite e lápis de cor sobre papel.	57
Figura 30 Pó. 2023. Gesso acrílico, carvão, grafite e ecoline sobre madeira, 48x32x8cm.	60

Figura 31 (Detalhe) Pó. 2023. Gesso acrílico, carvão, grafite e ecoline sobre madeira, 48x32x8cm..	61
Figura 32 Série Sombra do corpo claro (density for visible shadow) - #1. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.	64
Figura 33 Série Sombra do corpo claro (density for visible shadow) - #7. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.	65
Figura 34 Série Sombra do corpo claro (density for visible shadow) - #8. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.	66
Figura 35 Série Sombra do corpo claro (density for visible shadow) - #9. 2023. Carvão e grafite sobre madeira, 25x31,5cm.	67
Figura 36 Fotograma de um vídeo, 2023.....	68
Figura 37 Fotograma de um vídeo, 2023.	68
Figura 38 Moving Landscapes. 2022. Grafite e carvão sobre papel, 65x162cm.	70
Figura 39 Trees as markings. 2022. Carvão, tinta-da-china e giz sobre tela de algodão. 56x75,5cm.	71
Figura 40 Exposição A Sombra do Vento	75
Figura 41 Exposição A Sombra do Vento	75
Figura 42 Exposição A Sombra do Vento	76
Figura 43 Exposição A Sombra do Vento	76
Figura 44 Exposição A Sombra do Vento	77
Figura 45 Exposição A Sombra do Vento	77
Figura 46 Exposição A Sombra do Vento	78
Figura 47 Exposição A Sombra do Vento	78
Figura 48 Exposição A Sombra do Vento	79
Figura 49 Exposição A Sombra do Vento	79
Figura 50 Exposição A Sombra do Vento	80
Figura 51 Exposição A Sombra do Vento	80
Figura 52 A Sombra do vento. 2023. 1 de 17 obras originais. Técnica mista sobre papel, 50x42cm..	81
Figura 53 A Sombra do vento. 2023. 1 de 17 obras originais. Técnica mista sobre papel, 50x42cm..	82

Bibliografia

- Abreu, A.C., Correia, T.P., & Oliveira, R. (2004). *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental* (Vol.1). Direção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano.
- Augé, M. (2017). *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus.
- Berger, J. (2021). *Sobre el Dibujo* (1ª ed). Editorial Gustavo Gili.
- Beuys, J. (s.d.). *Sem título* [desenho]. Thaddaeus Ropac. <https://ropac.net/online-exhibitions-99-joseph-beuys-40-years-of-drawing/>. Acedido a 6/08/2023.
- Bachelard, G. (2001). *O Ar e os Sonhos* (2ªed). Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1979). *A poética do espaço* in *Os Pensadores*. Abril.
- Certeau, M. (1998). *A Invenção do Cotidiano*. Editora Vozes.
- Fazenda Rodrigues, S. (2021). “Que a Mão no Olhar Percorre”, in S.F. Rodrigues (Ed.), *Contemporânea #6* (pp.6-7). Making art happen.
- Nogueira, I. (2021). “Breve Percurso Pela Ontologia e Prática do Desenho em Portugal”, in S.F. Rodrigues (Ed.), *Contemporânea #6* (pp.6-7). Making art happen.
- Foa, M. (2015). *Georges Seurat: The Art of Vision*. Yale University Press.
- Focillon, H. (2022). *A Vida das Formas seguido do elogio da mão*. Edições 70.
- Gombrich, E.H. (1985). *A História da Arte*. Zahar Editores.
- Paisagem mural, Roma, Villa Albani*. (1d.C). [imagem digitalizada]. Gombrich, E.H. (1985). *A História da Arte* (p.79).
- Ingold, T. (2002). “The temporality of the landscape”, in *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.
- Intxaurbe, I., Arriolabengoa, M., Garate, D., Cheng, H., & Pérez-Mejías., C. (2023). Virtual reconstruction of the Palaeolithic landscape in Santimamiñe cave (Bizkaia, Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 52. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352409X23003942>.
- Kennedy, J. M., & Silver, J. (1974). The Surrogate Functions of Lines in Visual Perception: Evidence from Antipodal Rock and Cave Artwork Sources. *Perception*, 3(3), 313-322. <https://doi.org/10.1068/p030313>.
- Magritte, R. (1993). *La Condition humaine*. [pintura]. National Gallery of Art, Washington. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>. Acedido a 10/01/2024.
- Magritte, R. (1936). *La Clef des Champs*. [pintura]. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/magritte-rene/key-fields-clef-des-champs>. Acedido a 27/12/2023.
- Mahler, J.G., Upjohn, E.M., & Wingert, P.S. (1987). *História Mundial da Arte* (8ª ed). Bertrand Editora.

- Marques, H.T. (2023). Portas do Côa: Reinventar a interpretação de uma herança milenar. *SABUCALE Revista do Museu do Sabugal*, (5), 2-6. <https://www.researchgate.net/publication/301676752>.
- Martins, A. (2013). A Pintura Rupestre Esquemática em Portugal: muitos sítios, mesmas pessoas? In J. M. Arnaud, A. Martins, & C. Neves (Eds.), *Arqueologia em Portugal – 150 anos* (pp. 495-505). Associação dos Arqueólogos Portugueses. <http://hdl.handle.net/10451/31468>.
- Molina, O.A. (2018). *Sombras y Paradojas. El dibujo de Jorge Martins*. Documenta.
- Nancy, J. L. (2022). *O Prazer no desenho*. Sistema Solar.
- Nougier, L.R. (1989). Arte pré-histórica. In J. Pijoan, F. Vicens, & J.A.F.José (Eds.), *História da arte* (pp. 3-36). Publicações Alfa.
- Oliveira Jorge, V. (2006). *Fragmentos, Memórias, Incisões. Novos contributos para pensar a arqueologia como um domínio da cultura*. Edições Colibri.
- Pastors, A., Weniger, G. C. (2011). Cave Art in Context: Methods for the Analysis of the Spatial Organization of Cave Sites. *Journal of Archaeological Research*, 19, 377-400. <https://doi.org/10.1007/s10814-011-9050-5>.
- Pereira, P. (2011). *Arte portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Pigeaud, R., Rodet, J., Devière, T., Dufayet, C., Trébohan-Chauve, E., Betton, J., & Bonic, P. (2006). Palaeolithic cave art in West France: an exceptional discovery: the Margot Cave (Mayenne). *Antiquity*, 80. https://www.researchgate.net/publication/260596684_Palaeolithic_cave_art_in_West_France_an_exceptional_discovery_the_Margot_Cave_Mayenne.
- Ponty, M. (2018). *O Olho e o Espírito* (10ª ed). Vega Passagens.
- Plassard, F., Reiche, I., Müller, K., & Gay, M. (2020) Relative chronology of Palaeolithic drawings of the Great Ceiling, Rouffignac cave, by chemical, stylistic and superimposition studies. *Journal of Archeological Science: Reports*, 29. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352409X1930286X>.
- Rama Residências Artísticas. (28/03/2023). *Curator Ana Anacleto in a conversation with the artist Leonor Neves* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/GFgNiRiK-to>.
- Rawson, P. (1987). *Drawing* (2ª ed). University of Pennsylvania Press.
- Rose, B. (1993). The Drawing of Joseph Beuys in *Thinking is Form*, Thames and Hudson.
- Šefčáková, A., & Levchenko, V. A. (2021). Prehistoric charcoal drawings in the caves in the Slovak Republic, Central Europe: Successful radiocarbon dating by a micro-sample ¹⁴C AMS. *Quaternary International*, 572. 120-130. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1040618220305620>.
- Seurat, G. (1885). [pintura]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/boats-low-tide-grandcamp-georges-seurat-1885>. Acedido a 03/01/2024.

ANEXO I

**Transcrição de conversa entre a curadora Ana Anacleto e a artista
Leonor Neves**

ANEXO I - Transcrição de conversa entre a curadora Ana Anacleto e a artista Leonor Neves

Conversa gravada²⁶ no âmbito do lançamento do catálogo da exposição individual da artista *A Sombra do Vento*, com curadoria de Ana Anacleto, apresentada na Paços – Galeria Municipal de Torres Vedras (28 janeiro – 8 abril 2023). O lançamento do catálogo decorreu no dia 25 de março 2023. A exposição acontece no âmbito da Bolsa de Criação da RAMA Residências Artísticas.

Ana Anacleto (a dirigir-se para o público presente na sala) Quando eu conheci a Leonor, a Leonor muito afirmativamente disse-me: *Eu desenho. O desenho é o meu território afirmativo de ação*. Enfim, todos os artistas, nós sabemos, têm o desenho como uma espécie de ferramenta primordial, matriz, que lhes serve muito para o registo imediato de ideias, para experimentar um determinado tipo de aproximações formais ou estéticas, para projetar coisas. O desenho da Leonor, hoje em dia, não tem exatamente essas características e, portanto, eu gostava de te perguntar quando é que tu (Leonor), sabendo que fizeste uma formação artística desde nova, e tendo o desenho como uma prática muito regular na tua vida, quando é que tu entendeste que havia essa diferença entre o desenho que me serve, como ferramenta operativa e o desenho que é obra? O desenho que eu quero assumir como o território.

Leonor Neves Por acaso esse momento até foi bastante claro para mim. Foi numa altura em que estava a trabalhar num projeto cuja ideia seria fazer uma escultura em relação com a paisagem: a partir da paisagem retirar algo e depois devolver em forma de escultura, novamente à paisagem. E foi quando estava a fazer os desenhos de planeamento dessa ação, que percebi que os desenhos, para mim, já tinham tudo aquilo que eu precisava para entender e para falar dessa ideia e desse projeto. Então nunca avancei para a escultura. Foi nesse momento que me apercebi que tudo aquilo que eu precisava, estava a pensar e que motivava aquelas ideias, e aquele projeto, estava contido no papel, e, portanto, não houve sequer escultura, não houve instalação nenhuma. O desenho foi a peça que apresentei para pensar um projeto que se relacionava diretamente com a paisagem. E, portanto, aí tornou-se bastante óbvio e depois ao longo de outros projetos em que planeava outras instalações no espaço fiquei sempre pelo desenho. Porque eu disse “Eu aqui já estou a pensar o espaço no desenho” e então fiquei sempre satisfeita, digamos assim, com o desenho.

²⁶ RAMA Residências Artísticas. (2023, May, 28). *Curator Ana Anacleto in a conversation with the artist Leonor Neves**. <https://youtu.be/GFgNiRiK-to>.

AA Ou seja o desenho devolve-te, de alguma forma, aquilo que são as inquietações que podiam ser resolvidas de outra forma, mas que se resolvem no território do desenho.

LN Sim, até porque eu entendo o desenho como pensamento. Para mim, tornou-se claro nesses dois projetos, que o desenho continha aquilo que eu estava a pensar. Ou seja, o desenho tornava claro, para mim, aquilo que estava a pensar, e isso foi suficiente para perceber que era por aí que queria avançar.

AA Esta ideia da relação com a paisagem, que também estava aí como elemento presente nesse momento definidor, é uma relação particular, não é? Nós falámos imensas vezes sobre isso e o teu trabalho é um espelho ou pretende ter esse papel de, no fundo, espelhar aquilo que é a tua relação com a paisagem que é uma relação que é particular. Não entendes a paisagem enquanto modelo de representação visual, mas passa por outro tipo de relação e por outras dimensões da perceção.

LN Sim, em vez de falarmos de representação da paisagem eu prefiro sempre usar a palavra apresentação uma vez que não entendo a paisagem como uma imagem a ser contemplada, ou como uma coisa distante do nosso corpo. Eu entendo a paisagem, pelo contrário, como algo que envolve o nosso corpo e que nos afeta sensorialmente e, portanto, nos meus desenhos temos sempre essa relação háptica e ótica com a paisagem.

AA É a primeira vez, de qualquer forma, que essa relação com a paisagem, através da prática do desenho, se torna uma coisa que não é bidimensional, no sentido mais tradicional, não é? Nós quando pensamos em desenho pensamos num suporte, riscador, alguma coisa que está no plano da bidimensionalidade, fisicamente falando. Aqui, no decorrer das conversas que nós também tivemos e naquilo que foi o teu processo de preparação da exposição, muito afirmativamente percebeste e fizeste-me perceber, a mim: “o meu desenho vai ter que ocupar um espaço, vai ter de fazer parte do espaço da galeria.” É a primeira vez que isso acontece.

LN É a primeira vez que isso acontece, e tornou-se logo muito claro no início dos planos da exposição. Aliás, a minha proposta inicial já era descolar todos os desenhos da parede, também porque esta sala tem a característica de ser tão longa, deu-me logo vontade de poder desafiar também o lugar dos desenhos nesta exposição, e muitos deles, a série mais pequena de desenhos, o facto de ser desenho num lado e no outro, também desafia o próprio corpo do desenho. Temos o fator luz... tudo isso desafia de certa maneira o lugar do desenho nesta sala e essa foi uma motivação logo desde o início, para o projeto da exposição.

AA Agora vamos andar uns passinhos para trás e vamos ao período em que estiveste em residência na RAMA. O que é que tinhas mais ou menos como intenção definida quando

decidiste fazer a residência? Entretanto a experiência que tivesses lá levou-te a experimentar outras coisas, a construir depois a partir dali um corpo de trabalho. Queres falar um bocadinho sobre isso? O que é que naquele território especificamente ou naquela relação que desenvolveste, até com os artistas que estavam, naquele período na RAMA, no Verão, que elementos é que sentes que foram absolutamente definidores para aquilo que veio a ser o trabalho que depois vieste a desenvolver.

LN Quando me candidatei à RAMA, eu propus um projeto que seria executar um desenho contínuo, ou que eu chamava desenho contínuo. Associado a esta ideia do desenho enquanto pensamento, eu já na ESAD tentei trabalhar então esta ideia de desenho contínuo, que seria um desenho que iria acompanhar o trabalho em atelier, em que as imagens que apareciam em atelier iam saltando para o desenho contínuo. E esse seria um desenho liberto, ou mais próximo do pensamento possível. E, portanto, foi isso que eu propus na RAMA.

AA Que estratégias é que tu definiste, na altura, para construir essa possibilidade de o tornar mais próximo do pensamento?

LN Na altura, eu não tinha uma parede muito grande no atelier. Mas mesmo que tivesse, acho que teria feito da mesma forma. Eu desenhava, abria dois metros de tecido, de lona, e começava a desenhar. Depois recolhia novamente esses dois metros. Ou seja, deixava de ver esses dois metros e abria os próximos dois. Fui construindo-o dessa forma, o que me permitia que eu nunca visse propriamente a imagem total. Ou seja, fugia novamente da ideia de representação, ou de uma ideia estética: “quero que o desenho fique desta forma” – isso não era possível, uma vez que nunca tinha acesso ao desenho total.

AA Portanto, a questão da composição não estava a ser controlada?

LN Não, não estava. Não estava até porque eu fazia intervalos estratégicos e acabava por me esquecer do desenho que estava lá.

AA Deixavas passar um tempo para te afastares.

LN E então o desenho foi construído sempre assim, por partes, e só o vi inteiro no final, quando já estava... não sei se posso dizer que ele chegou a terminar, mas quando já tinha alguns metros foi quando o abri na totalidade.

AA Esse era o que tinhas na exposição de finalistas?

LN Não, este foi outro anterior que, como não acabou, eu acabei por nunca o expor.

AA O que tinhas na exposição de finalistas também seguiu essa estratégia.

LN Seguiu essa estratégia, em termos de processo de fazer o desenho. Nunca consegui aceder ao desenho na totalidade porque ele tinha sete metros e eu o fui construindo em minha casa. O desenho abria dois metros... o mesmo método. E, portanto, só no final, na exposição, quando foi a montagem, é que consegui ver o desenho na totalidade.

AA Esse desenho, recuperando agora essa memória que eu tenho da visita á exposição, permitia dois momentos de relação que acho muito interessantes. Obviamente, porque a sala era muito grande e, portanto, permitia-nos ter um recuo e perceber o desenho à distância, como uma só imagem, e depois tinha esta coisa que aqui também acontece, muito cinematográfica, de ser um desenho muito horizontal, que se vê percorrendo, como um travelling que acontece aqui também. Aqui também obviamente cada um destes desenhos é um desenho isolado e autónomo, mas a maneira como decidimos montá-los no espaço, com estes recuos e avanços, permite isso. Permite que o percorrer se transforme numa experiência também de percepção (deles).

É uma coisa que transportas, porque tens esta tendência para a horizontalidade, não é? Para o panorama.

LN Nem sempre consciente, honestamente.

AA Vais parar a essa relação de proporção.

LN Sim, nesse desenho de sete metros eu sabia que queria um desenho comprido, mas tem a ver também com a altura do próprio tecido, ou seja, é uma questão que começa por ser técnica. É uma coisa que me tenho vindo a aperceber porque até nos desenhos que não têm a escala total da altura do tecido têm sempre essa horizontalidade.

AA Que está muito ligada à ideia de paisagem.

LN E na RAMA tornou-se evidente nos desenhos que fui fazendo, essa questão da horizontalidade, do panorama, do cinema, ou do *frame* também.

AA Precisamente.

LN E da imagem sem horizonte, que também tem a ver com a ideia de uma narrativa que é apanhada num só *frame*.

AA Exato. Uma coisa que eu acho que é muito interessante e que acho que na experiência da RAMA se tornou evidente, foi essa relação, a maneira como chegas ao desenho a partir de uma relação mnemónica, uma relação de memória com a paisagem. Ou seja, tu não vais para o universo natural observar e desenhar, tu estás num contexto que nada tem a ver com isso, imaginemos em casa ou atelier, num contexto de trabalho, e a partir dessa relação de memória, dessa relação háptica e visual também, desse manancial de informação que tens

contigo, emocional também, que depois se constroem os desenhos. E eu acho que na RAMA isso foi muito evidente porque houve determinados episódios na relação com o mundo natural ali à volta que determinaram depois muitas decisões.

LN Sim, retomando também a questão anterior: quando eu propus essa coisa do desenho continuo, depois cheguei à RAMA e a experiência na RAMA começou por ser tão forte que lá se foi desenho continuo e comecei a trabalhar em relação com as experiências que eu estava a ter na RAMA. Uma delas, que me marcou imenso, foi durante a semana de incêndios em Portugal, no verão passado, numa das caminhadas, encontrei um terreno que tinha ardido muito recentemente, no dia anterior ou poucos dias antes, e essa experiência foi realmente impressionante. Acho que qualquer um ficaria impressionado ao ver aquilo, mas havia uma segunda relação com o meu trabalho, uma vez que já antes da RAMA eu trabalhava com carvão e o estar naquele lugar em que a terra era agora cinza e as árvores eram agora carvão foi muitíssimo forte. Eu tive de transportar isso para o trabalho de atelier e, portanto, acabei por desenvolver trabalho acerca desse assunto da terra ardida, desse incêndio, e depois entraram as outras questões, também relacionadas com a paisagem e que estão presentes na exposição.

AA E tu recolheste inclusivamente material, aquele carvão para poder produzir desenhos.

LN Sim. Nesse terreno eu acabei por recolher carvão de um eucalipto que tinha ardido, que era agora só um tronco, e recolhi bastante carvão e trouxe para o atelier e comecei a desenhar com esse carvão. Um dos desenhos que fiz com esse carvão está aqui na exposição, foi o único que veio direto da RAMA sem alterações. Mas dentro dessa série com esse material desenvolvi mais desenhos.

AA Agora, é curioso dizeres sem alterações porque houve casos em que tu produziste alguns desenhos na RAMA que eventualmente estavam em processo, outros estariam já mais ou menos dados como terminados, mas depois ainda houve trabalho de atelier porque foste olhando para eles e foste percebendo que precisavam de outras intervenções ou havia outras coisas ainda a manifestar.

LN Sim, aqui nesta exposição temos apenas esse tal desenho que veio da RAMA, e este que se encontra ao nosso lado que foi começado na RAMA e depois eu percebi que alguma coisa se passava com o desenho e então enrolei-o novamente e escondi-o durante o período em que acabei a RAMA, em agosto, e o início da produção para esta exposição. Foi quando eu comecei a produzir para a exposição já com a ideia desta instalação que eu abri novamente o desenho e pensei “vamos pensar esta imagem, este desenho novamente”. E cá está ele, mas houve realmente essa relação de... houve um tempo de espera entre acabar a RAMA e o início da exposição que foi muito importante para conseguir olhar novamente para este

desenho, e outros, e perceber o que é que eles precisavam, o que lhes faltava e porque é que os deixei incompletos na RAMA.

AA O título da exposição *A Sombra do Vento*, nós conversamos imenso sobre várias possibilidades de títulos e acabamos por pensar neste, como aquele que eventualmente sumaria de uma forma mais poética e ao mesmo tempo com alguma objetividade aquilo que são os princípios que interessam e as inquietações que estão presentes no trabalho da Leonor.

Esta ideia da impermanência ou das formas que não têm forma, ou estão em permanente metamorfose e que por isso não se fixam, embora o desenho queira muito de alguma forma fixá-las, é uma coisa que tu já trazias do teu trabalho anterior. Já tinhas trabalhado a partir da ideia do vento, e como será possível representar o vento ou o efeito que o vento tem nas coisas, nos objetos em nós nas sensações, em desenho.

LN Sim, como é possível o desenho conter uma coisa que não é visível. Sim isso já vinha do meu trabalho anterior e foi uma coisa que me fui apercebendo que se repetia, em cada um dos projetos ou séries de trabalho e encontra-se nesta exposição muito claramente naqueles desenhos.

AA Que têm uma fluidez maior.

LN Sim, tem uma fluidez maior e apesar da sua escala, procuram um corpo que é maior que o corpo do desenho, e os outros também acabam por trazer um bocadinho esse pensamento.

AA Tu tens estado a desenhar ultimamente?

LN Tenho estado a escrever a minha tese. Fiz agora uma pausa estratégica no desenho.

AA Mas também a tese é uma reflexão sobre a tua prática, portanto de alguma forma estas a produzir pensamento que também é uma forma de desenhar, tal como o desenho também é uma forma de pensar.

LN Sim, e essas pausas eu acabo sempre por, de certa maneira, precisar delas porque quando volto ao atelier retomo sempre o trabalho de forma diferente. Acho que eu preciso desses tempos.

AA De paragem. Distanciamento.

LN Sim.

AA E eu tenho uma curiosidade que é, conhecendo um bocadinho da tua... enfim, acho que és uma pessoa muito organizada e que planeia mais ou menos os seus passos de uma

forma cautelosa, sei que vais para os Estados Unidos agora em viagem, o que é que esperas vir a fazer a seguir? Já tens planos?

LN Não tenho planos, desta vez.

AA Está a mudar qualquer coisa aí!

LN Talvez!

AA Não tens nenhuma exposição pensada? Nem doutoramento, nada?

LN Não, acabar o mestrado apenas. Acabar a minha tese. E veremos o que trago de Nova Iorque!

AA Paisagem muito diferente!

LN Sim!

AA Alguém tem alguma pergunta que queira colocar ou algum comentário que queira fazer?

Referências Bibliográficas

Rama Residências Artísticas. (28/03/2023). *Curator Ana Anacleto in a conversation with the artist Leonor Neves* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/GFgNiRiK-to>